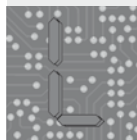


Angst voor invloed en invloedangst



HAROLD BLOOMS *ANXIETY OF INFLUENCE*
EN DE NEERLANDISTIEK

Carl De Strycker

0. Inleiding

Toen ik ongeveer een jaar geleden op een congres in een gedicht van Leonard Nolens de sporen van zijn Celan-lectuur trachtte bloot te leggen en het daarbij waagde om van beïnvloeding te spreken, stelde een eminent neerlandicus dat hij graag een petitie tegen het begrip “invloed” zou starten. Een boutade natuurlijk, maar deze anekdote toont wel aan dat invloed blijkbaar geen populair thema is. En dat hoewel een van de belangrijkste dissertaties van de laatste jaren op het gebied van de neerlandistiek, Geert Buelens’ *Van Ostaïjen tot heden*, toch expliciet invloed tot onderwerp heeft. De ondertitel verraaft het al: *Zijn invloed op de Vlaamse poëzie* [mijn romein, cds]. Ondanks het pleidooi ook van Odile Heynders, die in haar kritiek op het voorstel van C.J. van Rees en Gillis Dorleijn, *De impact van literatuuropvattingen in het literaire veld* (1993), uitdrukkelijk meer aandacht vraagt voor “het feit dat ook een auteur een lezer is”. Voor haar is het stellen van de volgende vragen tijdens het poëticaonderzoek dan ook onontbeerlijk: “Uit welk aanbod van wel of niet gecanoniseerd werk maakt hij zijn keuze, door wie laat hij zich inspireren?” en ze vervolgt: “Invloed is een hachelijke term in de opinie van Van Rees en Dorleijn, maar dat neemt niet weg dat we als literatuuronderzoekers oog moeten hebben voor intertekstuele relaties tussen het werk van verschillende auteurs” (Heynders 1995: 15). Voor Heynders is invloedenonderzoek dus een belangrijk deelaspect van de poëticastudie en ook in het buitenland blijkt er opnieuw interesse te ontstaan voor invloedenstudie. Getuige daarvan het standaardwerk *Intertextuality. Debates and Contexts* (2003) van Mary Orr, een boek dat wel de ruimere term “intertekstualiteit” in zijn titel voert, maar niettemin vooral zoekt naar manieren om invloed te onderzoeken, zonder daarbij te vervallen in het traditionele en vaak verguisde bronnenonderzoek.

1. Angst voor invloed

Als invloedenstudie helemaal niet zo impopulair is als gedacht, wat verklaart dan de aversie tegen het begrip? Waarom geldt dan veel te vaak dat: "Influence study is at best 'old-fashioned' and at worst retrograde, returning criticism to hierarchical lineages at odds with multiform and multicultural postmodernity" (Orr 2003: 60-61). En waarom is invloed "een *heikele* categorie" (Buelens 2001: 23, mijn cursivering, cds) of vinden Van Rees en Dorleijn het een *hachelijke* term?

Het antwoord daarop is drieledig. Ten eerste kan de aversie verklaard worden als een overblijfsel van het New Criticism. Dat beschouwt de literaire tekst als autonoom, afgesloten geheel, dat zonder extratekstuele elementen begrepen en verklaard dient te worden. Invloedenstudie wordt bijgevolg afgedaan als een irrelevante zoektocht naar de bronnen die een auteur heeft gebruikt.

De tweede doodsteek kreeg het begrip invloed door de postmoderne twijfel aan het subject. Thomas Vaessens en Jos Joosten behandelen die idee uitgebreid in *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen* (2003) aan de hand van Jean-François Lyotard en maken haar vruchtbaar voor de poëziestudie als ze schrijven:

Wanneer je dit [nl. de relativering van het unieke, kenbare subject] transposeert naar de poëzie, is begrijpelijk dat hier geen sprake kan zijn van een almachtige dichter die het woord voert, omdat de maker van teksten zich, zoals iedereen, bevindt op Lyotards talige kruispunt. De dichter is geen 'Ik' meer die een God in het diepst van zijn gedachten is en van wie het gedicht een unieke expressie is. (Vaessens en Joosten 2003: 120)

Hoe kan een schrijver dan ooit beïnvloed zijn door bijvoorbeeld Paul van Ostaijen, als het onmogelijk is om ooit vast te stellen wie die schrijver is, laat staan dat het mogelijk zou zijn om te achterhalen wie Van Ostaijen was? Omdat invloed vaak begrepen wordt als een gebeuren dat zich enkel tussen personen afspeelt, wordt met de hierboven geformuleerde twijfel aan het subject, de *bühne* waarop invloed zich afspeelt ontdaan van haar handelende personae.

Een derde verklaring voor het in diskrediet raken van de term invloed is de opkomst van het veel ruimere begrip intertekstualiteit. Met deze term twijfelen Julia Kristevá, Roland Barthes en Jacques Derrida aan de autonomie van de tekst zoals die door de New Critics wordt gepostuleerd. De genoemde denkers rond het tijdschrift *Tel Quel* poneren radicaal het tegenovergestelde: teksten kunnen onmogelijk op zichzelf staan. Ze wijzen steeds terug naar een oneindig aantal andere teksten en talige uitingen, zonder dat het mogelijk is een laatste bron(tekst) aan te duiden. "The study of intertextuality is thus not the investigation of sources and influences as traditionally conceived; it casts its net wider to include anonymous discursive practices, codes whose origins are lost" (Culler 1981: 103). Slechts één spoor volgen in een tekst is binnen dit denkkader onmogelijk, omdat hij per definitie een oneindig aantal sporen uitzet die steeds weer verder verwijzen, zonder dat

er “een laatste zekerheid” bereikbaar is. Meteen wordt hier de intentionaliteit die inherent is aan de idee invloed overboord gezet. Tegelijk wordt ook gewezen op het belang van de lezer. Hij ontdekt de verwijzingen of de verwantschappen en dus is enkel hij verantwoordelijk voor de verbanden tussen de teksten. Daar komt nog bij dat de genoemde intertekstualiteitsdenkers het begrip “tekst” ruimer opvatten dan “geschreven taaluiting”. Voor hen kan alles tekst zijn: zowel Homerus’ *Ilias* als bijvoorbeeld de hedendaagse sociale werkelijkheid.

Een van deze redenen of een combinatie ervan maakt dat voor veel onderzoekers invloed ofwel helemaal geen thema is, ofwel voorzichtig (angstig?) uit de weg wordt gegaan. Wie zich toch nog inlaat met invloedenonderzoek wordt beschuldigd van “promoting a specifically nationalistic cultural imperialism, in spite of its [i.e. comparative criticism] alleged cosmopolitanism and comparative approach” (Orr 2003: 83). Tegen dergelijk politiek incorrect gedrag binnen het literatuuronderzoek dient daarom, althans volgens sommigen, een petitie opgestart te worden.

Een van de weinige literatuurwetenschappers die toch een poging doet om de werking van invloed in de literatuur bloot te leggen, is de Amerikaan Harold Bloom. In *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (1973; de geraadpleegde versie uit 1997 verschilt niet wezenlijk van de eerste druk; verder: *The Anxiety*) ontvouwt hij zijn eigenzinnige opvattingen daarover. In wat volgt zal nagegaan worden hoe dat boek in de neerlandistiek gerecipieerd, gewaardeerd en ingezet wordt tijdens het onderzoek, met de bedoeling conclusies te trekken over de mogelijkheden van Blooms theorie. Vooraleer daarop te focussen, is het verstandig eerst te schetsen wat Blooms ideeën precies inhouden.

2. Harold Bloom en *The Anxiety of Influence*

2.1. De theorie

Net als Michael Riffaterre¹ in *Semiotics of Poetry* (1978) wil Bloom met *The Anxiety* zowel een leeswijze ontwerpen die bij het interpreteren van gedichten van pas komt, als een verklaring bieden voor het ontstaan van poëzie. Die dubbele opzet zal zich door de aard van de theorie zelf echter als een en dezelfde onderneming presenteren. Voor Bloom ontstaan teksten immers enkel uit de interpretatie van andere teksten: “The meaning of a poem can only be another poem” (Bloom 1997: 94). Een dergelijke uitspraak is in twee richtingen werkzaam. Ze betekent enerzijds dat de verklaring en dus ook het ontstaan van een bepaald gedicht moet worden gezocht in een ander gedicht, anderzijds stelt ze ook dat elk lektuurverslag zelf een gedicht is.

Zoals de groep rond *Tel Quel* gaat Bloom uit van een fundamentele intertekstualiteit. Geen enkele tekst is een afgesloten geheel en de taak van de literatuurwetenschapper bestaat erin om verbanden bloot te leggen: “Criticism is the art of

knowing the hidden roads that go from poem to poem” (Bloom 1997: 96). Bloom haast zich om te melden dat dit niets met crenologie te maken heeft, maar dat het om “the study of the life-cycle of the poet-as-poet” (Bloom 1997: 7) gaat. Wat dat betekent, wordt uit het vervolg van dit betoog duidelijk.

De intertekstualiteit die Bloom voorstaat, is wel radicaal, maar niet zo breed opgevat als bijvoorbeeld bij Kristevá of Barthes. Blooms theorie is namelijk uitdrukkelijk enkel interliterair. In de volgende beschrijving van zijn visie op intertekstualiteit koppelt Bloom een verwerping van de autonomiegedachte aan een specifiek interliteraire opvatting:

We need stop thinking of any poet as an autonomous ego, however solipsistic the strongest of poets may be. Every poet is a being caught up in a dialectical relationship (transference, repetition, error, communication) with another poet or poets. (Bloom 1997: 91)

De hier aangehaalde dialectische relatie giet Bloom in een conflictmodel waarmee hij het ontstaan van poëzie verklaart. Het begrip “belatedness” (het te laat) is daarbij een sleutelterm. De latere dichter (“efebe”) merkt dat alles wat hij wil zeggen hem al een keer is voorgedaan. Schrijvers kunnen dus nooit iets anders zijn dan herschrijvers van wat al gezegd is. Om echter toch als interessant auteur (“strong poet”) opgemerkt te worden, moet een dichter zijn voorganger (“precursor”) overtreffen.

De idee dat het in de romantiek gepostuleerde oorspronkelijkheidsdictaat het klassieke imitatio-aemulatio-model verdrongen heeft, is volgens Bloom dan ook fout. Imitatie en wedijver zijn altijd de enige manieren waarop literatuur tot stand komt, maar ze worden sinds de romantiek vervangen door een gelogen en geposeerde originaliteit. Het mag voor een auteur dan wel onmogelijk zijn om absoluut nieuw te zijn, die gedachte is ondraaglijk. Een schrijver wenst immers niet als epigoon – en dus gekoppeld aan een grote naam –, maar als zichzelf, met zijn eigen naam als lemma, de literatuurgeschiedenis in te gaan. Precies daarom heeft hij “invloed-angst” (“anxiety of influence”). Hij merkt natuurlijk dat hij er niet buiten kan, maar tracht de onvermijdelijke invloed te loochenen door zichzelf af te zetten tegen zijn voorganger(s). Om als dichter te overleven (zowel in de betekenis van “zijn werk aan de man gebracht te krijgen” als van “een naleven”) moet hij de situatie zo ombuigen dat het lijkt alsof hij niet langer invloed ondergaat, maar zelf uitoefent.

Dat gebeurt volgens Bloom door het werk van de voorganger(s) opzettelijk fout te interpreteren (“misreading” of “misprision”): “Poetic Influence [...] always proceeds by a misreading of the prior poet, an act of creative correction that is actually and necessarily a misinterpretation” (Bloom 1997: 30). Die foute lezing wordt gepresenteerd in een eigen tekst, die wel relictten van de voorbeeldtekst bevat, maar toch heel anders uitvalt. Binnen dit antithetische model onderscheidt Bloom zes patronen. Deze “revisionary ratios” zijn een classificatie van mogelijke manieren “how one poet deviates from another” (Bloom 1997: 11). Daarbij wekt

Bloom, zonder dat expliciet te stellen, de suggestie dat deze zes strategieën elkaar opvolgen tijdens de ontwikkeling van efebe tot sterk dichter.

De naam van de eerste deviatie ontleent Bloom aan Lucretius: *clinamen*. Bij de Romeinse wijsgeer duidt deze term op de zwenking van een atoom uit zijn recht naar onder voerende baan. Door die koerswijziging ontstaan er botsingen met andere atomen en vormt er zich stoffelijke materie. Bij Bloom is een dergelijke idee het grondprincipe van zijn theorie. Met deze term benoemt hij “the poetic misreading or misprision proper” (Bloom 1997: 14). Een dichter botst tijdens zijn lectuur op het werk van een voorganger en doordat hij ook botst met de ideeën van die voorbeelddichter ontstaat er een nieuwe interpretatie, een nieuw gedicht. Bij de efebe is er zowel het verlangen om gelijk te zijn aan de voorganger, als de wil om te verschillen – een double-bind situatie waaruit hij zich moet bevrijden. De volgende vijf bewegingen zijn de concretisering en consequenties van deze centrale gedachte.

Onder *thessara* begrijpt Bloom het gebruik van de taal van de voorganger door de navolger, maar dan op een wijze die duidelijk verschilt. Zo wil de jonge dichter aantonen dat hij de oudere aanvult waar die in gebreke is gebleven. Bij de derde vorm om afstand te nemen, *kenosis*, wordt de discontinuïteit met de voorganger sterker benadrukt. De efebe, die tot op bepaalde hoogte gelijk is aan de voorganger, begint met een strategische vernedering van de voorbeelddichter. *Demonisatie* vervolgens is het instellen van een persoonlijk “counter-sublime [...] achieved through a form of repression, in which the power of the precursor’s sublimity is contained, domesticated or absorbed” (Allen 1994: 25). *Askesis* houdt een isolatie en zuivering van de invloed in. Nadat de jonge dichter de invloed geabsorbeerd en geïnternaliseerd heeft, moet hij een soort purgatio ondergaan, die hem in staat stelt afstand te nemen van zijn voorbeeld. De laatste mogelijke relatie tot het voorbeeld heet *apophrades*. In dit stadium keert de navolger de invloed om. Hij is zo sterk geworden dat hij niet langer door zijn voorganger beïnvloed lijkt, maar integendeel zijn voorbeeld de invloed van hem ondergaan lijkt te hebben. Dit betekent uiteindelijk de overwinning van de efebe op de precursor.

Waar verschilt Blooms theorie nu van andere invloedentheorieën? Ten eerste waar hij onder *apophrades* stelt dat invloed ook omgekeerd werkzaam kan zijn – een inzicht dat ook Borges al in zijn beroemde Kafka-essay² poneerde –, breekt Bloom met de lineariteit van het invloedenonderzoek. Zoals Borges opmerkt zijn de teksten van een aantal auteurs die schreven voordat het werk van Kafka bekend werd, enkel kafaësk te noemen doordat Kafka’s boeken gepubliceerd werden. In dit geval heeft Kafka dus invloed op schrijvers die temporeel gezien zijn voorgangers waren. Een model dat soortgelijke invloed onderkent, doet dus afstand van het eendimensionale van een gestreng invloedconcept dat slechts eenrichtingsverkeer toelaat. Bovendien verdisconteert het de rol van de lezer bij het creëren van verbanden en verwantschappen. Zo kan Borges Kafka zonder problemen in verband brengen met Zenos tweeduizend jaar vroeger genoteerde paradox. Hierbij moet

opgemerkt worden dat “invloed” dan wel een heel andere betekenis krijgt, namelijk die van zoeklicht. De relatie tussen twee auteurs komt dan niet meer tot stand door dat een navolger de voorganger kopieert en beconcurrereert, maar via bemiddeling van de interpreterende lezer.

Bloom aanvaardt ten tweede ook invloed van het ongelezene: “an ephebe’s best misinterpretations may well be of poems he has never read” (Bloom 1997: 70). Hierbij kan gedacht worden aan een aantal discoursen of “already-read scripts in modern culture” (Allen 2000: 139) zoals bijvoorbeeld de theorie van Freud. Hoewel weinig mensen zijn boeken daadwerkelijk hebben gelezen, leven ze toch in een maatschappij die diep door Freuds denkbeelden is beïnvloed, zij het dat ze van hun nuances zijn ontdaan en vaak ook fout worden geïnterpreteerd. Hetzelfde geldt ook voor literatoren als Joyce en Proust. Hun namen klinken als een klok, hun werken zijn bekend, blijven heel vaak ongelezen en toch kunnen ze invloed uitoefenen. Op de vraag door wie A.F.Th. zich beïnvloed weet, antwoordt hij dat hij vroeger van beide auteurs sterke invloed heeft ondergaan, maar dan “op clandestiene wijze” – zolang hij ze nog niet had gelezen. ‘Mijn vroegste romanpogingen parasiteerden op de voorstelling die ik van die nog ongelezen meesterwerken had’” (A.F.Th. geciteerd in Februari 2004: 15). Hoe zoiets onderzocht kan worden, behalve op basis van externe poëtische uitspraken, blijft echter een raadsel.

Dankzij deze twee inzichten kan Bloom dan ook stellen dat zijn poging om invloed – en bij uitbreiding dus ook poëzieconceptie – te begrijpen niets te maken heeft met “the transmission of ideas and images from earlier to later poets” (Bloom 1997: 71), al zegt hij erbij dat ook dat mogelijk deel uitmaakt van het onderzoek. Te denken valt daarbij aan de eerste stappen in de ontwikkeling van een dichter zoals Bloom die beschrijft. Daarbinnen is er wel degelijk expliciet sprake van identificatie en zal het dus wel mogelijk zijn om soortgelijke ideeën of een gelijkende thematiek of stilistiek aan te wijzen. Het is pas in de meer geraffineerde vormen van invloed, geconcentreerd rond het moment waarop de efebe zelf een sterk dichter is geworden, dat de invloed succesvol geloofwaardig wordt en totaal verdwenen lijkt te zijn.

2.2. De kritiek

The Anxiety is Blooms poging om voorbij het New Criticism te denken. Door de fundamentele onderlinge afhankelijkheid van teksten centraal te stellen kan hij nieuwe en onconventionele betekenissen in teksten blootleggen. Dat neemt niet weg dat er heel wat kritiek kwam op zijn theorie. Ten eerste wordt zijn inperking van invloed tot interliteraire relaties als een reductie van de intertekstualiteit ervaren (Culler 1981: 111). Het kan niet geloofwaardig worden dat schrijvers ook invloed van extraliteraire fenomenen ondergaan. De abstractie daarvan wordt als een zwakte van Blooms theorie gezien (Lentricchia 1980: 326 en 331).

Een tweede bezwaar is het vermeend oedipale karakter van de theorie (Orr

2003: 68). Het model van Bloom, met een voorganger waartegen de jongere zich afzet, lijkt bijzonder sterk op Freuds theorie van de vadermoord. Bloom geeft toe dat zijn belangrijkste inspiratiebron Freuds familieroman gecombineerd met Nietzsches begrip *Wille zur Macht* is. Zijn terminologie is daarom expliciet freudiaans, zijn theorie echter een geslaagde “Fehlinterpretatie” van de genoemde denkers. Deze zelfverdediging van Bloom lokt meteen een derde kritiek uit. Als Blooms model tot stand komt door een foute interpretatie en de lezer interpreteert zijn theorie dan tóch fout als een freudiaans model, dan is dat meteen een overtuigend bewijs voor de juistheid van Blooms eigen stellingen. Dergelijke circulariteit – een dichter leest een voorganger fout; ik lees die dichter fout; de lezer leest mijn theorie fout; dus mijn theorie klopt – waarbuiten niet meer gedacht kan worden, wordt Bloom kwalijk genomen (Orr 2003: 71).

Een laatste veel gehoord verwijt is dat Bloom een historiserende en normbevestigende geschiedschrijving in de hand werkt. Hij heeft enkel oog voor “strong poets” en vergeet de mindere goden. Hij plaatst iedereen die het niet redt om zelf een sterk auteur te worden als epigoon buiten de traditie. Daardoor blijft zijn onderzoek beperkt tot de typisch westerse mannelijke canon, wat een doorn in het oog betekent van wie vanuit genderperspectief *The Anxiety* leest. Op die manier wordt immers gesuggereerd dat vrouwen geen enkele invloed zouden hebben (Lentricchia 1980: 345; Orr 2003: 65, 68, 79).

Al deze kanttekeningen bij *The Anxiety* roepen de vraag op hoe Blooms ideeën in de literatuurstudie ingezet kunnen worden. Enerzijds zou zijn theorie gebruikt kunnen worden om interliteraire relaties te ontdekken, anderzijds kan ze ook een licht werpen op hoe literatuur tot stand komt. Alvorens het gebruik van Blooms theorie in de neerlandistiek na te gaan, wordt eerst nog aandacht besteed aan wat het Nederlandse pendant van *The Anxiety* genoemd zou kunnen worden.

3. H.A. Gomperts, de Nederlandse Bloom

Wie *De schok der herkenning. Acht causerieën over de invloed van invloed in de literatuur* (1959; hier wordt de vijfde druk geciteerd, 1981) van H.A. Gomperts na *The Anxiety* leest, schrikt eventjes van wat hij allemaal herkent. Gomperts’ studie vertoont namelijk bijzonder veel overeenkomsten met de theorieën die Bloom verkondigt. Van invloed, in de zin van het overnemen van ideeën, kan in dit specifieke geval van verwantschap echter geen sprake zijn. Aangezien Gomperts’ boek veertien jaar voor dat van Bloom verscheen, kan hij tijdens zijn eigen onderzoek onmogelijk van *The Anxiety* gebruik hebben gemaakt. Van een eventuele beïnvloeding van Bloom door Gomperts zijn ook nergens aanwijzingen te vinden. Toch zijn de overeenkomsten te frappant om onbesproken te laten. Op de parallellen werd al herhaaldelijk gewezen (Heynders 1991: 126; De Roder 2001: 101 e.v.; Buelens 2001: 26), maar nooit eerder werden ze geëxpliciteerd.

Een eerste overeenkomst vormt de theorie waartegen ze zich allebei afzetten: het New Criticism. Zowel Gomperts als Bloom stellen de autonomie van de tekst ter discussie. Bloom doet dat door het relationele van elke tekst te benadrukken; Gomperts stelt expliciet dat de New Critics te weinig het fenomeen literatuur verhelderen en wil hun leesmethode daarom aangevuld zien. “Naast deze methode [nl. zich concentreren op een precies lezen van de tekst], die op zichzelf wel tot beter begrip, maar nog niet tot een waardeschatting leidt” (Gomperts 1981: 17) moet er ook aandacht zijn voor andere aspecten. Een daarvan is de invloed die een auteur heeft ondergaan. Gomperts beschrijft de beïnvloeding van Baudelaire door Poe, hij gaat de invloeden van Dostojewski na, speurt naar de voorbeelden van Nietzsche, stelt vast dat diezelfde Nietzsche Menno Ter Braak op een ingrijpende wijze tot voorbeeld heeft gediend, bespreekt de wederzijds bevruchtende relatie Ter Braak-Du Perron en behandelt ten slotte Du Perrons preoccupatie met Multatuli. In die deelonderzoeken bemerkt Gomperts een aantal constanten die ook Bloom beschrijft.

Gomperts benadrukt, net als Bloom, dat een nieuwe literaire tekst steeds opgebouwd is uit een aantal bekende bouwstenen waar iets eigens aan wordt toegevoegd. Net omdat de tekst niet volkomen origineel is, wordt hij leesbaar: “de lezer van literatuur [wordt] geboeid door iets nieuws, iets dat hij voor de eerste keer verneemt en iets ouds, iets dat hij herkent” (Gomperts 1981: 19)³.

Ook zoals bij Bloom kan het volgens Gomperts gebeuren dat een lezer “een schrijver [ontdekt] die op een overeenkomstige wijze als hij zelf in het leven staat, in wiens lot en karakter hij iets van zichzelf terugvindt” (Gomperts 1981: 25), wat tot een “schok der herkenning” leidt. Voor de lezer is die ervaring heilzaam, want ze ordent een aantal ideeën die hij zelf had, maar niet zo kon verwoorden zoals hij ze nu geformuleerd vindt. Is die lezer een auteur, dan is dit beslissend voor zijn schrijverschap. Gomperts’ beschrijving van dit proces vertoont zeer veel overeenkomsten met de “revisionary ratios” van Bloom:

Deze ontdekking geeft hem [de lezer] die schok van herkenning, waardoor hij geboeid en ademloos leest, aanvankelijk geabsorbeerd en weerloos, eerst later weer kritisch, met een herstel van de eigen persoonlijkheid. Is deze lezer zelf een schrijver, dan is die ontmoeting een mijlpaal in zijn werk. Wat hij ervoor schreef, verschilt beslissend van wat hij erna schrijven zal. Wat hem veranderd heeft, is een verwante geest. (Gomperts 1981: 26)

Er is sprake van identificatie met en absorptie van het voorbeeld, termen die ook bij Bloom vallen. Vervolgens spreekt Gomperts van kritisch lezen, iets wat de efebé bij Bloom de hele tijd doet, en ten slotte van “herstel van de eigen persoonlijkheid”, te vergelijken met de twee laatste stadia bij Bloom: askesis en apophrades.

Bovendien maakt Gomperts, net zoals Bloom, het onderscheid tussen invloed en epigonisme. Bloom houdt zich slechts bezig met “strong poets”, andere laat hij gewoon buiten beschouwing. Gomperts schat eveneens de auteurs die ondanks en

via de schok van herkenning *zichzelf* vinden hoger in dan zij die dat niet kunnen: “Men moet een principieel verschil maken tussen de tweedehandse, de nagevolgde, onzelfstandige toepassing van wat in andere literatuur was aangetroffen en de beïnvloeding die wordt aangekondigd door een schok van herkenning” (Gomperts 1981: 29).

Er zijn nog meer parallellen tussen de boeken van Gomperts en Bloom, maar de opmerkelijkste is dat, weliswaar niet zo radicaal als Bloom, ook Gomperts stelt dat

het merendeel van deze herkenningen [...] op misverstanden berusten, op verkeerd lezen, op buiten verband gebrachte fragmenten, op helemaal niet lezen, maar op horen zeggen, op verkeerd horen zeggen en in sommige gevallen zelfs op verkeerd horen verkeerd zeggen (Gomperts 1981: 78).

Blooms notie “misreading”, maar eveneens zijn stelling over de invloed van het ongelezen is hier duidelijk te herkennen.

Toch zijn er ook verschillen tussen *De schok der herkenning* en *The Anxiety*. Zo is Gomperts’ opzet anders dan dat van Bloom. Ook Gomperts gelooft dat literaire evolutie via een aemulatiemodel tot stand komt, maar dat is – anders dan voor Bloom – niet zijn eerste bekommernis. Zijn eigenlijke doel is om aan de hand van hoe schrijvers literatuur verwerken, iets op het spoor te komen “omtrent de innerlijke belevenissen van de ‘common readers’, de gewone mensen die de boeken lezen” (Gomperts 1981: 31). Hij wil dus vooral inzicht verwerven in hoe een lezer een boek ervaart. Daarvoor doet hij niet aan empirisch lezersonderzoek, maar wil hij in eerste instantie nagaan hoe lezers die zelf van hun lectuur verslag doen, schrijvers dus, teksten ondergaan. Daarna moet het dan mogelijk zijn om hun ervaringen te extrapoleren naar de “common readers”.

Een tweede verschil is de sterkere kritische instelling van Gomperts tegenover zijn eigen theorie. Zo waarschuwt hij geregeld dat men tijdens literatuurwetenschappelijk onderzoek zeer vaak vindt wat men het liefst zou ontdekken: “Heeft men een bepaalde constellatie herkend, dan ziet men die overal” (Gomperts 1981: 153). Door deze nuancerende opmerking bij zijn observaties is Gomperts bescheidener dan Bloom. Door de misreading als noodzakelijk voor te stellen en door het circulaire karakter van diens theorie lijken er geen kritische bedenkingen bij *The Anxiety* mogelijk te zijn.

Een laatste punt waarop Gomperts van Bloom verschilt, is zijn minder radicale beperking van de intertekstualiteit. Gomperts merkt op dat “men zich niet [kan] afsluiten van de werkelijkheid en de geschiedenis, om alleen te leven in de overzichtelijke literatuur” (Gomperts 1981: 156). Dat hij in zijn eigen onderzoek (bijna) geen andere contexten dan de literaire beschouwt, kan verdedigd worden door de specifieke bedoeling van zijn boek: het nagaan van de uitwerking die een boek op zijn lezer heeft.

4. *The Anxiety of Influence* en de neerlandistiek

Met de hierboven aangehaalde overeenkomsten tussen Gomperts' boek en de meer dan een decennium later geformuleerde theorie van Bloom, zou de verwachting kunnen ontstaan dat *The Anxiety* in de neerlandistiek niet werd opgemerkt, omdat de Nederlandse literatuurstudie haar eigen Bloom in huis had. Niets is minder waar. In een aantal belangwekkende opstellen of studies in de neerlandistiek doet Blooms theorie wel degelijk dienst als theoretisch kader. In wat volgt wordt er een blik geworpen op hoe ze door neerlandici gerecipieerd en ingezet wordt⁴.

4.1. Maaïke Meijers last om te lezen zoals Bloom

In Maaïke Meijers dissertatie *De Lust tot Lezen. Nederlandse dichters en het literaire systeem* (1988) duikt *The Anxiety* op in de zoektocht naar een alternatief voor de traditionele beperking van de literatuurwetenschap om enkel de canon te bestuderen. Een dergelijke inperking van de literatuurstudie bestempelt Meijer als een uitwas van het New Criticism die in een hedendaags multicultureel klimaat vervangen moet worden door een multiperspectivistische visie. Vanuit haar expliciet emancipatorische opzet tracht ze in hoofdstuk 10, "De mythe van de Ene Literatuur voorbij", dan ook een model te ontwikkelen waarbinnen ook vaak gemarginaliseerde verschijnselen zoals vrouwenliteratuur, lesbische literatuur of "zwarte poëzie" en onderbelicht gebleven aspecten zoals het belang van de lezer(es) bij het construeren van betekenis, bestudeerd kunnen worden.

In een korte presentatie van Bloom als "een van de theoretici die afdoende met het New Criticism hebben afgerekend" (Meijer 1988: 322) haalt Meijer die aspecten van zijn theorie naar voren die haaks staan op de autonomiegedachte. Blooms nadruk op het interactieve karakter van literatuur en de fundamentele intertekstualiteit die hij voorstaat, doorbreekt het door de close-readers ingestelde taboe om de grenzen van de tekst te overschrijden. Bovendien houdt Bloom rekening met het belang van de interpreterende lezer, iets wat ook Meijer bepleit. Blooms verdienste is "dat hij dichters en critici op één lijn stelt: beiden brengen een tekst voort die een interpretatie, een 'lezing' is" (Meijer 1988: 323).

Toch heeft Meijer ook kritiek. Ze maakt bezwaar tegen Blooms beperking van "de relatie van het werk met de buitentekst [...] tot een intertekstueel *litterair* universum" (Meijer 1988: 323). Erger nog vindt ze zijn opvattingen over literaire evolutie: "Hij brengt de literaire traditie terug tot een symbolische opeenvolging van éénoudergezinnen die slechts vaders en zonen herbergen" (Meijer 1988: 324). Voor Meijer, die net gepleit heeft om de fallocentrische kreet Vorm of Vent "enige tijd te formuleren als Vorm of Vrouw, dan wel Werk of Wif, om over dertig jaar over te gaan tot de waarlijk sekse-neutrale formulering *Poëzie of Persoonlijkheid*" (Meijer 1988: 193), is een reductie van de literatuur tot enkel mannelijke schrijvers onaan-

vaardbaar. Zij bekritiseert vooral Blooms “onkritische aanname, dat er slechts *een enkele* literaire traditie bestaat” en stelt dat zijn theorie dan ook enkel vruchtbaar kan zijn “wanneer je uitgaat van een canoniek begrip van een gedeelde en coherente literaire traditie” (Meijer 1988: 324).

Toch schrijft Meijer Bloom niet volledig af. In haar veel ruimere, op Itamar Even-Zohars polysysteemtheorie gebaseerde model dat ook aandacht besteedt aan vrouwenliteratuur en literaire randfenomenen, heeft Blooms theorie toch een plaatsje, met die restrictie dat ze moet worden aangevuld. Zijn model kan namelijk enkel gebruikt worden “in het veld van de mannenliteratuur [want] [z]ijn Freudiaans-heroïsche epos over de ‘misprisions’ van elke dichter van de voorgangers, stoelend op de traditie van Homerus, Milton, Spencer en Shakespeare, hoort in de mannentraditie thuis” (Meijer 1988: 339). Een gelijksoortige theorie zou ontwikkeld moeten worden voor vrouwelijke auteurs, al vermoedt Meijer dat een gewone transpositie onmogelijk is omdat de onderzoeker daarbij “snel [zal] stuiten op zijn gebrek aan informatie over wat zich in de vrouwen traditie heeft afgespeeld” (ibidem).

In haar presentatie en waardering van Bloom toont Meijer zich een voorbeeldige leerling van Jonathan Culler. Het beeld dat ze van Bloom schetst, is duidelijk gebaseerd op Cullers voorstelling van *The Anxiety* in zijn *The Pursuit of Signs* (1981). Net als hij gaat Meijer ervan uit dat de visie van de New Critics aangevuld moet worden (Culler 1981: 3-4 en passim; Meijer 1988: 177 e.v.). Daartoe passeren een aantal mogelijkheden de revue, waarvan Blooms theorie er een is (Culler 1981: 107-109), die echter als te beperkt wordt afgewezen (Culler) of aangevuld moet worden (Meijer). Toch kiezen Culler en in zijn voetspoor Meijer uiteindelijk voor die andere, met Bloom verwante theorie en leesstrategie: die van Riffaterre. Culler ziet in Riffaterres *Semiotics of Poetry* de meest werkbare en toch niet al te beperkende intertekstualiteitstheorie die voor handen is (Culler 1981: 111), Meijer van haar kant bereikt door inzet van Riffaterres leeswijze haar interessantste interpretatieve inzichten (m.b.t. Neeltje Maria Mins poëzie; Meijer 1988: 107-172), terwijl ze Bloom wel theoretisch behandelt, maar niet inzet bij haar interpretatieve praktijk.

4.2. Dirk van Bastelaere en zijn wereldse inbedding

In zijn abecedarium “Rifbouw” in *Wwwhhooooosshhh. Over poëzie en haar wereldse inbedding* (2001), wijdt Dirk van Bastelaere een volledig (en relatief lang) lemma aan *The Anxiety*. Onder “A3 – Angst” beschrijft hij de theorie beknopt, maar helder. Door het opnemen van Bloom in wat doorgaat als de versexterne explicatie van zijn eigen poëzie, zou geconcludeerd kunnen worden dat hij Blooms visie onderschrijft. Dat is slechts gedeeltelijk waar. Weliswaar ontstaat voor beiden literatuur steeds uit bestaande teksten, toch gaat Van Bastelaere op een belangrijk punt niet akkoord met Bloom. De klemtoon die de Amerikaan op het subject legt, stoort

Van Bastelaere: “Noodzakelijke voorwaarde voor de Bloomtheorie blijft natuurlijk de aanname van het subject als eerste grond” (Van Bastelaere 2001: 60). Zelf sluit hij zich liever aan bij denkers als Kristevá, Derrida en vooral Roland Barthes, die uitgaan van de dood van de auteur. Van Bastelaere ziet literatuur als een geontindividualiseerd proces, iets waar de titel van zijn manifest “Rifbouw” op zinspeelt. Zelf zegt hij daarover in een ander essay:

ik [heb] het gedicht een koraalrif genoemd en het schrijven en lezen van gedichten een vorm van rifbouw, een traag, organisch, bijna anoniem proces waarbij het gedicht zich aan het stomende rif van de bestaande, maar voortdurend uitdijende historische poëzie vastschrijft en waarbij ook het lezen van gedichten zich aan dat steeds veranderende, ruïneuze stelsel van elkaar herschrijvende teksten hecht. (Van Bastelaere 2001: 105)

Voor Van Bastelaere zijn teksten dus slechts hernemingen van bestaande teksten. Toch valt in deze uitspraak ook een afzwakking van Blooms visie te herkennen. Literaire evolutie gaat niet zozeer via grote namen of sterke subjecten zoals Bloom veronderstelt, maar is een “bijna anoniem proces”. Voor Van Bastelaere, die theorieën aanhangt die het individu radicaal ontkennen, is de nuancering die hij aanbrengt echter opmerkelijk: “bijna anoniem” (mijn cursivering, cds). Helemaal kan het subject blijkbaar toch niet uitgesloten worden, het blijft zich opdringen. Dat inzicht brengt hij in “Rifbouw” ook in praktijk door consequent overal “ik” te vervangen door “Van B.”. Door over zichzelf in de derde persoon te praten lijkt zijn poëtische manifest door een andere auteur geschreven te zijn, maar door zijn eigen naam niet volledig weg te wissen blijft Van Bastelaere – bijna incognito – onvermijdelijk toch aanwezig. Wat Vaessens en Joosten dus met stelligheid beweren, namelijk dat Van Bastelaere “het probleem van de oorspronkelijkheid: de centrumloosheid, de afwezigheid van een kern, en in plaats ervan: het intertekstuele spiegelspel van tekst naar tekst, waaruit de auteur als het ware verdwenen is” (Vaessens en Joosten 2003: 126-127) thematiseert, dient op basis van wat hierboven werd opgemerkt dan ook genuanceerd te worden.

Van Bastelaere verwijst nog een tweede keer naar *The Anxiety* en wel in zijn bespreking van een artikel van Stefan Hertmans. Naar aanleiding van diens stelling dat een polemist iemand is die “op een streven naar invloed drijft” (Hertmans in Van Bastelaere 2001: 217), maakt hij bedenkingen bij een aantal “conflict/individuatiemodel[en]” (Van Bastelaere 2001: 217). Een model dat hij expliciet noemt in verband met hoe schrijvers “met literaire voorgangers en concurrenten” (ibidem) afrekenen is Blooms theorie. Hoewel Van Bastelaere haar als een van “de interessantste benaderingen van dit conflict/individuatiemodel” (ibidem) waardeert, doet hij haar toch als totalitair af. Hij verzet zich tegen de visie dat het machtsspel louter poëtisch zou zijn en vraagt aandacht voor het feit dat “deze dynamiek niet zuiver literair is” (ibidem). Impliciet vraagt Van Bastelaere met deze opmerking om literatuur niet enkel te beperken tot interliteraire machtspele-

tjes, om een aanvulling zoals Bourdieu die levert in *Les règles de l'art*. Zoals bij vele Bloom-critici geldt Van Bastelaeres kritiek hier dus de reductie van de context tot de specifiek literaire intertekst.

4.3. J.H. De Roder niets te vroeg

Een volgend moment waarop Blooms theorie in de Nederlandse letterkunde gepresenteerd wordt, is in het essay van J.H. de Roder “De schok van het telaat”. Daarin wijst hij op het verband tussen Gomperts’ boek en Blooms theorie, waarbij hij een belangrijk onderscheid in het leven roept. Voor hem heeft Gomperts een “monument van de literaire verwantschap, van het ideaal van de literaire broederschap in volledige herkenning” (De Roder 2001: 103) geschreven, terwijl Bloom een “monument van de literaire vadermoord” (ibidem) heeft opgericht. Ondanks het feit dat verwantschap vaak het gevolg is van het fout interpreteren van een voorbeeld, beoordeelt Gomperts het fenomeen positief: het gaat gepaard met innige vriendschappelijke gevoelens, positieve identificatie en meer zelfwording. Bloom daarentegen spreekt van strategieën om de voorganger te vernederen en van een zich moeten ontworstelen aan de kleinerende invloed van de precursor.

Na op dat verschil te hebben gewezen presenteert De Roder Blooms theorie helder en uitgebreider dan tot nu toe het geval geweest was. Hij gaat expliciet in op een aantal “revisionary ratios” en tracht ook voorbeelden te leveren van waar Blooms model daadwerkelijk werkzaam is geweest. Zo haalt hij de invloed van T.S. Eliots *The Waste Land* op Martinus Nijhoffs *Awater* aan. Hij wijst erop dat Nijhoff, op één uitzondering na, Eliot steeds doodgezwegen heeft om zo de aandacht af te leiden van het feit dat zijn eigen gedicht eigenlijk erg op dat van zijn voorganger lijkt. Bovendien, zo merkt De Roder op, voert Nijhoff in zijn lange gedicht een aantal “correcties” door die de poëtica van Eliot ter discussie stellen en trachten te overtreffen.

De Roder presenteert in het tweede deel van zijn essay nog een andere lectuur met Blooms model als interpretatiestrategie en leeskader. In een korte en verhelderende analyse van Simon Vestdijks gedicht “De dichter” uit *Verzen* (1932) toont hij aan dat Vestdijk invloedangst had ten opzichte van Rainer Maria Rilke. Hij legt de intertekstuele verbanden met Rilke bloot en geeft aan waar en hoe Vestdijk de Duitstalige dichter tracht uit te vlakken en te overtreffen.

Met deze twee praktische toepassingen komt De Roder niets te vroeg. Hij toont er voor het eerst mee aan dat Blooms theorie ook als interpretatiestrategie daadwerkelijk ingezet kan worden in de Nederlandstalige literatuur.

4.4. Geert Buelens en the anxiety of not being influenced

Vanuit de vaststelling dat “je het in Vlaanderen onmogelijk over poëzie-poëtica’s kunt hebben zonder er Van Ostaijen bij te betrekken” (Buelens 2001: 15) gaat Geert Buelens in zijn dissertatie *Van Ostaijen tot heden* na hoe andere dichters met deze zonder meer centrale figuur in de Vlaamse poëzie omgaan: hoe “op zijn werk is gereageerd, hoe ze door zijn theorie en praktijk beïnvloed zijn” (Buelens 2001: 23). Een bestaande invloedentheorie gebruikt Buelens eigenlijk niet, wel volgt hij met *The Anxiety* als discussiepartner, een eigen model.

Voor Buelens is de terminologie van Bloom wel bruikbaar, maar hij keert het model om, zo beweert hij. Zo ziet hij in zijn onderzoek dat navolgers Van Ostaijen inderdaad strategisch fout interpreteren, maar de idee dat de efebe de invloed van de voorganger altijd tracht te verdoezelen, is voor Buelens onjuist:

Mijn stelling is [...] dat er in het geval-Van Ostaijen wel degelijk sprake is van *misreadings*, maar dan meestal niet om daarmee de invloed van Van Ostaijen te camoufleren (al gebeurt ook dat wel [...]), maar om die indruk van invloed juist te versterken. De ‘verkeerde lezing’ is dan bedoeld om de oorsprong van een aspect van de eigen poëtica te projecteren op Van Ostaijen en zo de eigen positie te versterken. (Buelens 2001: 24)

Hij spreekt met betrekking tot Van Ostaijen dan ook van een “*anxiety of not being influenced*” (Buelens 2001: 24)⁵. In een dergelijk model wordt de voorganger als gezagsargument gebruikt om eigen eigenaardigheden aan de man te brengen. Door aan te tonen dat een eigen particulariteit eigenlijk al aanwezig was bij een grote naam uit de literatuurgeschiedenis, kan een dichter zijn eigen positie legitimeren, ook al berust het bewijs daarvan op een creatieve interpretatie van de voorganger.

Buelens verwerpt Blooms model dus niet, maar vult het aan. De opmerking tussen haakjes in het hierboven aangehaalde citaat maakt duidelijk dat ook Buelens erkent dat invloed soms ook werkt zoals Bloom beweert, maar hij nuanceert diens radicale stellingen door ook invloed zonder angst te onderkennen. Daarmee verzoent hij Gomperts’ positieve visie met Blooms theorie.

Als Buelens stelt dat hij de terminologie van Bloom overneemt, dan klopt dat slechts gedeeltelijk. Hij richt de schijnwerpers volledig op het concept “*misreading*” en laat Blooms “*revisionary ratios*” bijvoorbeeld geheel onbelicht. Als gevolg daarvan wordt het concept van de omgekeerde invloed bij Buelens wel onderkend, maar niet uitdrukkelijk aan Bloom gekoppeld. Buelens is er zich van bewust dat “de invloed van Van Ostaijen dus niet alleen van hem naar latere auteurs (van vroeger naar later) loopt, maar ook andersom. Dat ze dus met terugwerkende kracht actief is” (Buelens 2001: 25), maar noemt dat “een vaak gesignaleerd gegeven als het over literaire invloed gaat” (ibidem).

Buelens’ omgang met Bloom zou als een interessant geval van invloedangst

beschouwd kunnen worden. In een recent artikel van Buelens over de invloed van Van Ostaijen op de Nederlandse poëzie kan er bijvoorbeeld een door Bloom beschreven strategie herkend worden. Als Buelens met betrekking tot de jaren vijftig stelt: “And again, ‘influence’ became ‘influenza’: a highly contagious Van Ostaijen virus spread through Flemish poetry” (Buelens 2004: 179) maakt hij een woordspel waarmee hij aanduidt hoe aanstekelijk invloed soms kan werken. Toch verzwijgt hij hierbij dat hij zelf “besmet” is geraakt door invloed, want hij maakt een woordspeling die ook Bloom reeds met dezelfde bedoeling gebruikte (Bloom 1997: 38 en 45). En ook uit de hierboven geschetste verwerking van *The Anxiety* wordt duidelijk dat de Vlaamse Van Ostaijen-specialist op een voor Bloom typische manier beantwoordt aan zijn model. Enerzijds neemt Buelens de theorie wel over, maar anderzijds toont hij toch aan waar Bloom de bal missloeg en tracht hij het model aan te vullen – een typisch geval van clinamen en vooral thessara. Dat wordt duidelijk uit een vergelijking van de beschrijving die hier van thessara gegeven werd („het gebruik van de taal van de voorganger door de navolger, maar dan op een wijze die duidelijk verschilt van die van de voorganger. Zo wil de jonge dichter [in dit geval: jonge wetenschapper] aantonen dat hij de oudere aanvult waar die in gebreke is gebleven”) met Buelens’ gebruik van Bloom: “zijn terminologie [is] wel bruikbaar voor wat ik hier wil ondernemen – zij het op een bepaald onorthodoxe manier. Ik zet haar namelijk op haar kop” (Buelens 2001: 24).

Dat doet hij echter niet enkel door van invloedangst een “anxiety of not being influenced” te maken, Buelens’ grootste “misreading” van *The Anxiety* doet zich immers subtieler voor. Hij spreekt niet zoals Bloom over verbanden tussen gedichten, maar over invloed op *poëticaal* niveau. Poëtica (Buelens), een cluster van al dan niet geëxpliciteerde denkbeelden over hoe literatuur geschreven zou moeten worden, kan echter niet zonder meer gelijk gesteld worden aan poëzie (Bloom). Het gaat bij Buelens dus niet in eerste instantie over specifieke relaties tussen teksten onderling, maar om verwantschappen in literaturopvatting. Buelens verschuift door die kleine ingreep het toepassingsveld van Blooms theorie van een intertekstueel naar een interpoëticaal niveau. Dat maakt het mogelijk en tegelijk noodzakelijk om het rigoureuze model van Bloom aan te vullen met de meer open visie van Gomperts en te werken met een “anxiety of not being influenced”. Zoals in elke bijdrage over poëtica wordt opgemerkt, is het goed mogelijk dat auteurs een gelijksoortige literaturopvatting huldigen en er toch een bijzonder verschillende schrijfp praktijk op nahouden. Vanuit die vaststelling is het dan niet moeilijk meer om te begrijpen dat latere schrijvers zich op de poëtica van voorgangers beroepen, maar in hun werk toch heel andere dingen laten zien dan wat hun voorbeeld heeft geschreven. De invloedangst kan bij een dergelijke strategische positiebepaling dan ook achterwege blijven. Door niet langer op tekstueel, maar op poëticaal niveau de Van Ostaijen-elementen strategisch te interpreteren, maakt Buelens ironisch genoeg eigenlijk helemaal *geen* gebruik meer van Bloom, wat ook duidelijk blijkt uit het praktische deel van zijn studie.

5. Besluit

Voor wie zich met invloed bezighoudt is *The Anxiety* een baken, maar de vraag is hoe Blooms prikkelende stellingen in het onderzoek ingezet kunnen worden. Een blik op de receptie van het boek in de neerlandistiek leert dat Blooms theorie veelal gebruikt wordt om zich tegen af te zetten. Bovendien wordt duidelijk dat ze vooral als theoretisch concept wordt gehanteerd, eerder dan als leesstrategie.

Eigenlijk is het enkel De Roder die Blooms theorie strikt volgt en haar als interpretatiemethode en intertekstualiteitstheorie in de praktijk brengt. De andere keren dat Bloom opduikt, wordt hij vooral aangehaald omwille van zijn ideeën over hoe literatuur tot stand komt. Meestal wordt er gefocust op Blooms concept van de “misreading” en op zijn beklemtoning van het onontkoombare relationele karakter van literatuur. Daarmee ontlustert hij de nog steeds bestaande idee dat de literatuurgeschiedenis gemaakt wordt door geniale einzelgängers. De klemtoon ligt in Blooms theorie veeleer op het onontkoombare dialogische aspect van literatuur én op het strategische handelen van auteurs. Meijer en Van Bastelaere beamen dat literatuur vaak op de door Bloom beschreven wijze ontstaat, maar leveren elk vanuit hun eigen preoccupatie ook kritiek. Meijer bepleit een model waarin meer aandacht is voor gemarginaliseerde verschijnselen in de literatuur en Van Bastelaere bekritiseert enerzijds de te sterke nadruk van Bloom op het subject en anderzijds zijn reductie van literatuur tot een van de buitenwereld afgesneden domein. Ook Buelens beweert, met de nodige aanvullingen en accentverschuivingen, Blooms theorie over literatuurconceptie te volgen, maar een nauwkeurige analyse van zijn omgang met *The Anxiety* maakt duidelijk dat hij door de verschuiving van het onderzoeksobject (verhoudingen tussen poëtica’s in plaats van tussen teksten) eigenlijk van Blooms model bijna niets overhoudt.

Verder blijkt dat de meest eigenzinnige concepten van Bloom zoals “omgekeerde invloed” of de invloed van het ongelezen eigenlijk onbesproken blijven, waarschijnlijk omdat onduidelijk is hoe ze voor praktisch onderzoek ingezet kunnen worden.

Toch wordt duidelijk dat wanneer de kritische kanttekeningen bij *The Anxiety* in acht genomen worden, het gebruik ervan twee voordelen kan opleveren. Enerzijds kunnen er met behulp van Blooms aanpak verhelderende analyses worden gemaakt, anderzijds biedt zijn theorie zicht op hoe literatuur (vaak) in zijn werk gaat.

Literatuuropgave

Allen, Graham 1994. *Harold Bloom. A Poetics of Conflict*. New York: Harvester.

Allen, Graham 2000. *Intertextuality*. London en New York: Routledge.

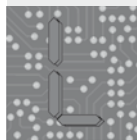
Bastelaere, Dirk van 2001. *Wuwuhhooooosshhh. Over poëzie en haar wereldse inbedding*. Nijmegen: Vantilt.

- Bloom, Harold** 1997. *The Anxiety of Influence*. New York en Oxford: Oxford University Press.
- Buelens, Geert** 2001. *Van Ostaijen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*. Nijmegen: Vantilt.
- Buelens, Geert** 2004. "The same poet, but a different field". In: Leopold Decloedt e.a. (Hrsg.) *Rezeption, Interaktion und Integration. Niederländischsprachige und deutschsprachige Literatur im Kontext*. Wien: Edition Praesens, p. 175-192.
- Culler, Jonathan** 1981. *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. London: Routledge.
- Februari, Marjolijn** 2004. "Informatie heeft helaas van nature de neiging onbetrouwbaar te zijn". In: *De Volkskrant*, 24 april 2004, p. 15.
- Gomperts, H.A.** 1981. *De schok der herkenning. Acht causerieën over de invloed van invloed in de literatuur*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Heynders, Odile** 1991. *De verbeelding van betekenis. Vooronderstellingen en praktijk van deconstructieve lezingen: teksten van Paul Celan en Gerrit Achterberg*. Leuven en Apeldoorn: Garant.
- Heynders, Odile** 1995. "De toekomst van poetica-onderzoek. Problemen van een reconstructieve-institutionele benadering". In: *Spektator*, nr. 24, p. 3-20.
- Lentricchia, Frank** 1980. "Harold Bloom: The Spirit of Revenge". In: *After the New Criticism*. Chicago: University of Chicago Press, p. 318-346.
- Meijer, Maaik** 1988. *De Lust tot Lezen. Nederlandse dichters en het literaire systeem*. Amsterdam: Sara en Van Gennep.
- Orr, Mary** 2003. *Intertextuality. Debates and Contexts*. Cambridge: Polity.
- Roder, J.H. de** 2001. "De schok van het telaat". In: *Het onbehagen in de literatuur*. Nijmegen: Vantilt, p. 101-111.
- Vaessens, Thomas en Jos Joosten** 2003. *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen*. Nijmegen: Vantilt.

Noten

- 1 Zie voor een uiteenzetting van Riffaterres gedachtengoed en zijn receptie in de neerlandistiek: Pierre Geron, "Michael Riffaterres poëzieanalyse en zijn receptie in de neerlandistiek (II)", in: *Nederlandse letterkunde*, nr. 1, 2004, pp. 34-53.
- 2 J.L. Borges, „Kafka en zijn voorgangers“, in: *De cultus van het boek*, 1981.
- 3 Vgl. Derrida's notie "itérabilité".
- 4 Daarbij pretendeer ik geen volledigheid. De BNTL geeft geen enkele referentie naar Harold Bloom of zijn boek *The Anxiety of Influence*. Ik beperkt me hier tot vier case-studies.
- 5 Deze omkering werd Buelens al eens voorgedaan. Mary Orr citeert Miner en Brady die een dergelijke "anxiety of not being influenced" poneren met betrekking tot hun onderzoek naar "the Indian preoccupation of ceaseless retelling of a few immense works" (Orr 2003: 88).

Literatuur om van te dromen



HET ONTSTAAN VAN DE NEDERLANDSE RENAISSANCELITERATUUR IN VISIONAIRE TEKSTEN

Johan Koppenol

Inleiding

Een literatuurhistoricus met als specialisatiegebied de Nederlandse letterkunde van de Gouden Eeuw heeft vanzelfsprekend de taak uit te dragen, en liefst ook uit te stralen, dat zijn vak minder saai en slaapverwekkend is dan velen zich herinneren uit hun schooltijd. Wie in moeizame sessies een schooledge van Huygens' *Zee-straet* of Vondels *Jozef in Dothan* heeft doorgeworsteld, zal daar niet de meest opwindende herinneringen aan bewaren - al zijn er natuurlijk gelukkigen met een leraar die deze teksten wist te laten flonkeren, maar dat is een zeldzaamheid. Bovendien lijkt het soms of de afhakers steun krijgen vanuit de Gouden Eeuw zelf. Want, eerlijk is eerlijk, in nogal wat teksten beschrijven de dichters hoe zij zelf in slaap sukkelen of hoe hun gedachten afdwalen.

Toch mag dat niet worden opgevat als teken van verveling, integendeel. De beschreven slaperige of ingekeerde momenten vormen regelmatig de opmaat voor dromen en dagdromen, waarin de auteurs juist hun literaire idealen en ambities vormgaven. De droompassages hebben dan ook vaak een poëticaal karakter. Renaissanceauteurs 'voorzagen' op die wijze letterlijk een nationale letterkunde die zich kon meten met de literaturen van de ons omringde landen en die van de klassieken.

De literaire Renaissance ging, naar het voorbeeld van de literaturen in Italië, Spanje en Frankrijk, gepaard met een reeks vernieuwingen op het gebied van genres, versvormen, poëtische opvattingen en taaltheorieën. De vroegste sporen van dit proces zijn vanaf 1550 te vinden in de Zuidelijke Nederlanden. Het Noorden volgde iets later, waardoor de literaire vernieuwing daar min of meer samen kwam te vallen met de politieke omwentelingen van de Opstand. Maar literatuur verandert niet van de ene dag op de andere en ook niet van het ene jaar op het andere, het gaat per definitie om langdurige processen. In de periode 1550-1620 ontstond een reeks van teksten die kunnen worden aangemerkt als markeringspunten in dit veranderingsproces, en juist in deze teksten vinden we de beschreven dromen en

visioenen, meestal ingeleid met een idyllische natuurbeschrijving. Deze verwantschap is door Wouter Abrahamse gesignaleerd, maar verder nog nauwelijks onderzocht.¹ Dit stuk wil een eerste aanzet geven.

De aanzet: Matthijs de Castelein

Het aangewezen vertrekpunt voor deze visionaire verkenning is *De const van rhetoriken* van Matthijs de Castelein, de eerste echt omvangrijke poëtische tekst in het Nederlands.² Castelein, een rederijker uit Oudenaarde, schreef *De const* in 1548; het werk verscheen postuum in 1555 bij Jan Cauweel in Gent. Het bestaat uit niet minder dan 239 negenregelige strofen, met daaraan toegevoegd nog tal van voorbeeldgedichten om rijm- en strofenvormen te illustreren. *De const van rhetoriken* werd een aantal malen herdrukt, ook in de Noordelijke Nederlanden verschenen drie uitgaven, in 1612 (tweemaal) en in 1616. Deze drie laatste drukken werden overigens verzorgd door uitgeweken Zuiderlingen, die kennelijk hun eigen literaire helden meebrachten.³

Matthijs begint zijn *Const* met de beschrijving van een wandeling in de buurt van Oudenaarde. Het is middag, hij heeft gegeten en trekt er welgemoed op uit. Het is lente, het weer en de natuur zijn prachtig. Hij komt in het bos bij het dorp Edelare, waar een natuurlijke bron ontspringt, 'den Slanghen-brouck', die beroemde bronnen uit de klassieke literatuur in de schaduw stelt. Castelein gaat zitten aan de bron, onder een boom, met uitzicht over de valei. Hij peinst over zijn kunst en kan de gedachte moeilijk verkroppen dat men de schrijfsels van anderen boven die van hem zou stellen. Juist wanneer hij zijn pen op papier wil zetten, nadert er een man. En wat voor een: hij is bovennatuurlijk mooi (str. 9, p. 3): 'Ten scheen gheen meinsche, maer bet een God zijnde.' En dat klopt: het is niemand minder dan de god Mercurius, die hier optreedt als de god van de dichtkunst. Mercurius raakt hem aan, waarop Matthijs het bewustzijn verliest (str. 11, p. 4):

Als hy my ghenoopt [=aangeraakt] hadde metter hand
Verloos ick tverstand, duer zijn impérië [=bevel],
Ende viel in slape, langhs néder in tzand
Vul zwaerder droomen an elcken cant.

In de droom van Castelein blijft Mercurius vervolgens optreden. De god richt het woord tot Castelein, prijst hem als de belangrijkste dichter van zijn tijd, de meest productieve ook, en hij geeft hem daarom de opdracht een groot werk te schrijven - en daarmee moet wel bedoeld zijn een werk over de dichtkunst zelf, al wordt dat niet expliciet gezegd. Eerder had Anthonis de Roovere dat weliswaar gedaan, maar die was overleden en bovendien was zijn werk niet perfect. Ook had je Jean Molinet, maar die schreef in proza, namelijk in zijn *Art de Rhétorique*, en daarom voldeed

dat werk evenmin en dus was de lauwerkans nog altijd niet vergeven. Castelein krijgt nu de taak dit werk ter hand te nemen: 'Hier af moedty ghy den aerbeyd anueerden [=aanvaarden].'⁴

Nu is Castelein daar niet zonder slag of stoot toe bereid. Hij sputtert tegen en zou graag zien dat een ander het deed, bijvoorbeeld iemand uit Gent, want daar wemelt het immers van de goede dichters, namelijk de leden van de rederijderskamer de Fonteine. Dat had hij beter niet kunnen zeggen, want Mercurius reageert nogal geprikkeld: hij gooit zijn hoed op de grond, schudt zijn veren, slaat met zijn geldzak (Mercurius was ook god van de handel) en zijn 'colour muteerde'. De van 'colour gemuteerde' - we mogen aannemen roodaangelopen - Mercurius vraagt wie de dichter wel niet denkt voor zich te hebben. Hij, Mercurius, is niet voor niets naar de Parnassus geweest om bij zijn broer Apollo deze opdracht te halen en lauriertakken voor een krans te plukken! Na die uitbarsting bindt de dichter snel in en hij verzoent zich met zijn taak. De god verdwijnt en de dichter ontwaakt, om ijverig aan het werk te gaan: 250 bladzijden lang.

De beschreven passage – met Casteleins wandeling, overpeinzingen, droom en ontwaken – vult de eerste 24 strofen van *De const van rhetoriken*. Het zal duidelijk zijn dat de dichter ervoor putte uit bestaande literaire beelden en gemeenplaatsen. De wandeling was in de middeleeuwen al een bekend motief en Castelein lijkt hem ook als zodanig te gebruiken.⁵ Iansen, die uitgebreid onderzoek deed naar de bronnen en bewerkingswijze van *De const*, wijst er terecht op dat de plek waar de Castelein zich neervlijt vrijwel alle aspecten bevat van de traditionele *locus amoenus*, het paradijselijke stukje natuur dat in zoveel klassieke en middeleeuwse teksten het decor vormt van de liefde.

Ook de droom en het verwante visioen zijn bekende literaire thema's.⁶ Iansen geeft een overzicht van een aantal in dit opzicht belangrijke teksten. Hoewel dromen ook in de bijbelse en Germaanse traditie een belangrijke rol spelen, lijkt voor de mogelijke invloeden op Matthijs de Castelein toch vooral de klassieke en de daarop geïnspireerde Romaanse traditie van belang. De invloedrijkste tekst uit deze traditie is ongetwijfeld Cicero's *Somnium Scipionis*, een fragment uit zijn *De re publica*, dat dankzij een uitvoerig commentaar van Macrobius gedurende de Middeleeuwen en de Renaissance wijd verspreid was. Andere bekende visioenen en droomteksten zijn te vinden bij Xenophon (Hercules op de tweesprong), Lucianus en, in de renaissance, bij Francesco Colonna in zijn *Hypnerotomachia Polophili*. Mercurius als brenger van dromen was bekend vanuit teksten over het Paris-oordeel. Het droommotief is verder onder meer aan te wijzen in de *Roman de la Rose*, bij Jean Molinet, in het Gruuthuuse-handschrift en bij Antonis de Roovere, om slechts enkele (laat)middeleeuwse bronnen te noemen waarvan het niet ondenkbaar is dat Castelein ze gekend heeft. In een deel van deze teksten komen ook de wandeling en de *locus amoenus* voor.⁷

De droompassage in *De const van rhetoriken* staat dus in een duidelijke traditie, maar tegelijkertijd lijkt Castelein er iets nieuws mee te doen. Droomscènes bevatten

vaak bijzondere openbaringen, voorspellingen of opdrachten voor de dromer. Castelein gebruikt de droom echter als inleiding op een poëtische tekst. Iets dergelijks lijkt in de klassieke en renaissance-literatuur niet eerder te zijn gebeurd.⁸ Wel is in enkele oudere teksten sprake van een opdracht aan de dromende dichter om zijn droom of visioen op te schrijven. Dat gebeurt onder meer in een ouder werk van Castelein zelf, namelijk zijn *Balladen van Doornijcke*.⁹

De droom en het optreden van de god Mercurius in *De const van rhetoriken* geven aan dat wat volgt, dus *De const zelf*, van een hoger orde is.¹⁰ De inspiratie is in deze voorstelling iets dat van buiten komt. Tijdens zijn droom heeft de dichter geen macht over zijn eigen gedachten, De Castelein schrijft letterlijk dat hij zijn verstand verloor. De dichtkunst is dus een gave. Mercurius voorspelt daarbij alvast dat het te ondernemen werk de roem van de dichter, gesymboliseerd in een laurierkrans, zal bestendigen. Die roem is ook gekomen, zoals blijkt uit de genoemde herdrukken. Voor wie de titel van *De const van rhetoriken* vandaag de dag nog enige herkenning oproept, zal het echter voornamelijk een associatie zijn met onmogelijke knutselpoëzie, met een gedicht in de vorm van een schaakbord. Nu komt dat schaakbord er inderdaad in voor, als voorbeeld van 'rethorike extraordinaire'. Maar het belang van het boek reikt veel verder dan de knutselarij: *De const* is een zeer belangrijk geschrift, waarin Castelein de Franse seconde rhétorique introduceert en adapteert, dat wil zeggen de kunst van rijm en dichtvormen in de volkstaal, zoals hij die had leren kennen in het werk van onder anderen Jean Molinet, en tegelijkertijd ook de klassieke retorica of première rhétorique van Cicero en Quintilianus behandelt.¹¹

De *Const van rhetoriken* is daarmee niet minder dan een mijlpaal. Maar in de Franse literatuur voltrokken zich, op het eigen moment van de publicatie van de *Const* alweer nieuwe ontwikkelingen. De rijmkunst van de grands rhétoriciens, de seconde rhétorique, maakte daar inmiddels plaats voor de Renaissance, met het optreden van Pléiade-dichters zoals Ronsard, Du Bellay en Baïf. In de Nederlanden zou men het Franse voorbeeld spoedig volgen.

Twee rijmbrieven: Van Hout en Hooft

Tekenen van vernieuwing zijn al duidelijk aanwezig bij de Zuidnederlanders Lucas d'Heere en Jan van der Noot. Een van de eersten die in het Noorden blijf gaf kennis te hebben van de Franse vernieuwingen, was Jan van Hout (1542-1609). Deze stadssecretaris van Leiden groeide op in het rederijersmilieu. Via zijn vrienden en connecties aan Leidse universiteit, gesticht in 1575, kwam hij in aanraking met het humanisme, de literatuur van de oudheid en de Italiaanse en Franse renaissance. Hij probeerde zijn nieuwe inzichten aan zijn dichtende tijdgenoten te slijten. Een bijzondere nadruk legde hij daarbij op taalzuivering en de metriek.

Van Hout was dus een man met een literaire opdracht. Helaas is maar een klein

deel van zijn werk bewaard gebleven, maar onder de bewaarde teksten is er toch één die een soort verschijning bevat, namelijk zijn rijmbrief *Tot Cuenraet de Rechtere*, geschreven rond 1579.¹² In de rijmbrief vraagt Van Hout aan De Rechtere, secretaris van de Staten van Holland, steun voor de octrooiaanvraag die hij heeft gedaan voor een uitgave van zijn poëzie. Van Hout heeft dat octrooi ook gekregen, maar van een uitgave is het nooit gekomen.¹³

In de rijmbrief beschrijft Van Hout hoe hem het beeld van de Nederlandse taal voor ogen zweeft, niet zozeer in de vorm van een visioen als wel van een voortdurend bewustzijn. De taal is veracht, zij gaat gekleed in vodden - dat wil zeggen dat zij verontreinigd is door allerlei bastaardwoorden - die haar haar glans ontnemen (vs. 7-10):

Haer clederen zijn vuyl van vremde smetten,
Al zijn z' in fraeyicheyt niet um vernetten.
De heerelijcke glans, die van haer strect,
Eylaes mit zwarte wolcken wert bedect.

Het is voor Van Hout alsof zij zich klagend tot hem wendt, en vervolgens krijgt de Nederlandse taal dan ook daadwerkelijk het woord. Zij klaagt en huilt omdat haar kinderen en onderdanen zich liever van vreemde talen (lees: Frans en Latijn) bedienen dan van haar. Zij zouden haar schatten moeten opdelen, en eventueel lenen uit nauw verwante talen. Men zou een voorbeeld moeten nemen aan de Italianen, die hun taal gedurende de laatste driehonderd jaar hadden opgebouwd tot het hoogst denkbare niveau, dat van het Latijn en Grieks. Het werk van Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Bembo, Cavalcante en Sannazaro bewijst dat het Italiaans geschikt is om alle emoties op te wekken. En niet alleen de Italianen, ook de Fransen hebben hun taal gezuiverd, opgebouwd en beroemd gemaakt, met Clément Marot als grondlegger, en voorts (vs. 83-84):

Ronsard, Bayf, d'Autels, Des Portes, Mans,
Jodel, Garnier en menich anders Frans.

Met deze voorbeelden voor ogen, zo betoogt de Nederlandse taal, zou Van Hout aan het werk moeten gaan (vs. 91-96):

Smijt van u, maect u quijt, als dat behoorden,
De vremde Fransche, Spaensch' en Roomsche woorden
En wilt daervoor in mijn schatkamer gaen,
Daer gij tot u geryf zult vinden staen
Mijn rijcdommen, dees wilt voor u untsluyten
En brengt in 't licht, 't geen dat lang lach in muyten [schuilhoeken].

Hij kan daarbij een voorbeeld nemen aan Coornhert, Peeter Heyns, Willem van Haecht en Lucas d'Heere, dichters die zich al eerder inzetten voor het Nederlands. En daarmee eindigt de beschrijving van het 'inwendelic' beeld van de taal. Van Hout besluit zijn gedicht met te zeggen dat hij aan de oproep gehoor had gegeven door zijn 'beuselkens' op papier te zetten, de gedichten waarvoor hij nu een octrooi aanvraagt.

Van Hout is in zijn rijmbrief vooral gericht op de eigen taal, de taalbouw is bij hem in volle gang. De vele Franse leenwoorden die het werk van de Castelein nog kenmerkten, men denke aan de 'couleur mutatie' van Mercurius, zijn hier verdwenen. En de literaire rolmodellen zijn vernieuwd: voor van Hout zijn de grote namen uit de Italiaanse Renaissance en de dichters van de Pléiade het voorbeeld. Van Hout doet alles wat in zijn macht ligt om zijn moedertaal te verheffen en op te klimmen tot de hoogte van zijn voorbeelden. Hij bedient zich, als een van de eersten in het noorden, daarbij van de alexandrijn.¹⁴

Het pleidooi voor het Nederlands in de rijmbrief *Tot Cuenraet de Rechtere* staat niet op zichzelf. Sinds ongeveer 1550 werd er aangedrongen op een zuivering en opwaardering van de eigen taal, een streven dat op zijn beurt weer onderdeel was van een nog breder Europees streven naar verheffing van de volkstalen. De beelden die Van Hout gebruikte zijn dan ook niet origineel. Dat men in de eigen, verwaarloosde taal moet schatgraven zoals hij zegt, was al te lezen in de voorrede van *Het Tresoor der Duytsscher talen* uit 1553 Jan van den Werve uit Antwerpen, en komt ook voor in de *Voorreden van de Noodich ende Nutticheit der Nederduytsscher Taelkunste* uit 1568.¹⁵ Het beeld van de Nederlandse taal die gekleed gaat in vuile lappen wordt ook gebruikt door Coornhert, onder meer in het voorwoord dat hij in 1584 schreef bij de *Twe-spraack*, waarin hij de wens de kennen geeft 'myn moeders taal weder in haar oude ere te brenghen ende haar kleet, dat van zelfs ryckelyck was ende cierlyck, vande onnutte lappen ende vuyle brodderyen te zuiveren'.¹⁶

Een origineler aspect van de rijmbrief is het feit dat de Nederlandse taal sprekend wordt ingevoerd, zelf haar noden verwoordt en Van Hout een taak oplegt (al kan niet worden uitgesloten dat Van Hout hier een voorbeeld volgt). Hierdoor krijgt de tekst trekken van het poëticaal visioen zoals De Castelein dat beschreef. Tegelijkertijd moet erop worden gewezen dat Van Houts tekst op een belangrijk punt afwijkt. Waar de dromer uit *De const van Rhetoriken* zijn verstand tijdelijk verliest, lijkt bij Van Hout het 'inwendelic beelt' juist voort te komen uit de eigen geestelijke activiteit van de dichter. Het beeld dat hij voor ogen ziet kan worden geïnterpreteerd als een constante zorg die zijn gedachte vult. Misschien moet dit zo begrepen worden dat Van Hout een rationeler benadering heeft van het schrijverschap. De opdracht die hij voor zichzelf ziet weggelegd wordt hem niet van hogerhand aangereikt, maar groeit uit zijn eigen overtuiging. Toch hoort Van Houts tekst in dit betoog thuis, al was het maar om de overeenkomst aan te geven met een volgend, veel bekender gedicht.

In 1600 werd er namelijk opnieuw een rijmbrief geschreven, anders en tegelijkertijd zeer vergelijkbaar, te weten Hoofts rijmbrief aan de leden van de Amster-

damse rederijkerskamer de Eglentier. Hooft schreef deze brief tijdens zijn *grand tour* vanuit Florence ‘Aen de camer in Liefd bloejende’.¹⁷ De jonge dichter – hij is nog geen twintig – doet de Amsterdamse rederijkers verslag van een wonderlijke belevenis. Hij was ‘s morgens vroeg, in het uur tussen nacht en dag, de stad ingelopen. Aan de oever van de Arno stond hij te peinzen en (vs. 45-52):

Door t heftich peijsen liet hem hier mijn geest verleijen
Dat ick nau conde schijn van waerheit onderscheijen.
En soo ick d’ eene voet voorsetten, nae t geviel,
Wasser, k’ en weet niet wat, dat d’ ander achter hiel
Wanneer voor mij verbaest, haer schielijck quam vertógen,
Een vrouw gewijnbraeuwt swert, en swart als gidt, van óogen.
Van lip’ en kakent róót, blondt was haer vlees, en blont
T welrickent haíjr gevlecht met een wtheemsche vont.¹⁸

Deze petrarcistische schoonheid, die door hele sleep van jongelui wordt vergezeld, maakt zich bekend als Italia. Zij vertelt dat haar enorme faam berust op een drietal zaken: de daden van haar inwoners, de schoonheid van het land, en de literatuur, zowel die in het klassieke Latijn als die in het moderne Toscaans, twee talen die niet onder doen voor het Grieks. Om deze stelling kracht bij te zetten, toont zij de dichter vervolgens in een soort panoramisch overzicht heel Italië, en bij alle steden noemt zij klassieke en moderne auteurs die er geboren waren of hadden gewerkt: Vergilius, Ovidius, Horatius, Livius, Alciato, Bembo, Ariosto, Angeriano, Sannazaro. De laatste stad die zij toont is Florence, de stad die zich kan beroemen op Dante en Petrarca en daarom ‘gaet te boven al mijn ander steden’ (vs. 200). Na dit overzicht heeft Italia haar missie volbracht en zij verdwijnt.

Juist als Hoofts onwillige voeten hun taak willen hervatten en hij verder wil lopen langs de Arno, wordt hij letterlijk aan zijn jasje getrokken. Hij kijkt om en ziet een andere vrouw die ‘overtogen was gansch van een bruine [=donkere] wolck’ (vs. 214-215). Inderdaad: het moederland roept. Zij maant Hooft om zijn eigen stad Amsterdam niet te vergeten, immers (vs. 219-222):

Jn Hollant clintmen mee tot lof langs des Deuchts trappen
Al can ick niet van mij gelijck Jtalia clappen.
In Amsterdam men vint die met sijn hóóch gedicht
De duister wech, die leijt tot ware vreucht, verlicht.

Met de Amsterdamse auteur van het ‘hooch gedicht’ wordt vermoedelijk Hendrik Laurensz Spiegel bedoeld, de auteur van het ethische leerdicht *Hert-spiegel*, die als Hoofts mentor optrad in de Amsterdamse rederijkerskamer.

Dan verdwijnt ook de tweede verschijning. Hooft heeft al deze tijd ‘stock stijf’ (vs. 229) aan de Arno gestaan, kennelijk tot niets meer in staat. In dit geval lijkt het

dus weer om een echt visioen te gaan, een kracht van buiten te zijn die inwerkt op de dichter. Het begint weliswaar met ‘t heftich peijzen’, een (te gespannen?) werkende geest van de dichter, maar vervolgens verliest hij de controle en kan schijn en waarheid niet meer goed onderscheiden. Hij weet niet wat hem overkomt en raakt ‘verbaest’: ontzet. Als alles voorbij is, verlangt Hooft terug naar huis, naar zijn familie en de kamerbroeders. Hij hoopt hen spoedig weer te kunnen begroeten.

Er is nooit een verband gelegd tussen de rijmbrieven van Van Hout en Hooft, en reden voor het veronderstellen van een direct verband is er ook nauwelijks. Hoewel de rijmbrief van Van Hout zoals gezegd een octrooiaanvraag begeleidde voor de uitgave van zijn werk, is die uitgave er nooit gekomen. De kans dat Hooft kennis heeft kunnen nemen van die brief is dus klein – zij het niet ondenkbaar. Van Hout en Spiegel stonden in nauw contact, ze logeerden bij elkaar en Spiegel had zeker toegang tot Van Houts werk dat in handschrift circuleerde. Toch lijkt het, ondanks soms treffende overeenkomsten (de ‘zwarte wolcken’ respectievelijk de ‘bruine wolck’ die het Nederlands/Nederland overdekt), voorlopig veiliger ervan uit te gaan dat beide brieven op punten overeen komen doordat ze uit een sterk gemeenschappelijk ideaal zijn ontstaan, te weten de wens om de Nederlandse literatuur te hervormen naar Italiaans model.

Tegelijkertijd lijkt het onwaarschijnlijk dat Hooft zonder voorbeeld heeft gewerkt. Een grondig onderzoek naar de bronnen voor zijn rijmbrief is nog niet verricht. Er zijn enkele teksten die een zekere verwantschap vertonen met Hoofts rijmbrief.¹⁹ Zo komen in het beroemde visioen van Hercules, ‘Hercules op de tweesprong’, beschreven door Prodikos maar alleen bewaard in Xenophons *Herinneringen aan Socrates*, ook twee vrouwen voor. Het zijn Deugd en Genot, de ene onopgesmukt, de ander zich mooier voordoend dan ze is. Beurtelings richten zij het woord tot de dromer; Hercules kiest voor de Deugd.²⁰

Toch lijkt een andere tekst eerder in aanmerking te komen als Hoofts inspiratiebron, namelijk *De droom* van Lucianus.²¹ In dit Griekse werk beschrijft Lucianus hoe hij door zijn vader in de leer wordt gedaan bij een oom die beeldhouwer is. Wanneer hij in de werkplaats een fout maakt en wordt gestraft, vlucht hij naar huis. Die nacht verschijnen hem in zijn slaap twee vrouwen, de Beeldhouwkunst en de Beschaving, de eerste is vuil als een beeldhouwer, de tweede draagt stralende kleding. Beide vrouwen houden een pleidooi om de dromer voor zich te winnen. Wanneer Lucianus heeft gekozen voor de Beschaving, neemt zij hem mee in een kar met gevleugelde paarden om hem te laten zien wat hij gemist zou hebben wanneer hij niet voor haar gekozen zou hebben. In een visionaire tocht toont zij hem steden, landen en volken. Verschillende elementen die we ook bij Hooft zagen, vinden we hier terug: twee vrouwen van wie één stralend als de zon en één in sombere wolken gehuld, en van wie er één een groots panorama voor de dromer ontvouwt. De tekst kan voor Hooft een extra aantrekkelijkheid als bron hebben gehad, aangezien ook hij nog een carrière moest kiezen. De handel van zijn vader lijkt hem niet te hebben bekoord, en de keuze die hij uiteindelijk maakt lijkt op die van Lucianus. Het

moet echter blijven bij een gesuggereerd verband, want aantoonbare verwantschap op tekstniveau ontbreekt.²²

De muze in het hart: Spiegels *Hert-spiegel*

Hooft zegt aan het slot van zijn brief dat men ook in Holland ‘langs des Deuchts trappen’ klimt, waarmee hij (naar algemeen wordt aangenomen) verwijst naar Spiegel en diens ethische leerdicht *Hert-spiegel*. Dit werk zou pas in 1614 in druk verschijnen, twee jaar na het overlijden van Spiegel, maar het moet al veel eerder in de kring van Spiegel hebben gecirculeerd, in al dan niet voltooide vorm.²³ Er is, wanneer het gaat om poëtische visioenen en om mogelijke bronnen voor Hoofts rijmbrief, ook naar dit werk wel een uitstap mogelijk.

De meeste van de zeven boeken van de *Hert-spiegel* beginnen met een realistische natuurbeschrijving, in veel gevallen treedt er daarna een muze op. Het vierde boek, ‘Kleio’, begint met een beschrijving van de kleurige en geurige bloemen rondom zijn buitenplaats Meerhuizen. Wanneer de avond valt, trekt de dichter zich terug in zijn ‘Muzentempel’, een tuinhuisje van drie verdiepingen. Vandaaruit kijkt hij naar het Diemermeer:

Te rust steegh ik om hoogh int tempeltgen der Muijsen,
van daar scheen in t'zuijd-oost de Diemer zee te bruisen.
Ik hoord' een zoett geruijs dat in een hoos quam voort
al lijzelijk door d'Amstel tott Meer-huijsens boort.
Daar uijt zoo trad op t'landt een jongelingh onbaardich
dien volghden negen juffers schoon, kuijsch, vroolijck, aardich.²⁴

Spiegel hoort dus een geruis, waarna de schone, baardeloze jongeling en de negen jonge vrouwen tevoorschijn komen. Het blijken Apollo en de negen Muzen te zijn. Apollo zet zich juist voor Meerhuizen neer, in de beschutting van de olmen en iepen bij de vijver, en begint te zingen.

In zijn lied presenteert Apollo zich als zoon van de waarheid. Al sinds het begin van de wereld geeft hij deze waarheid en wijsheid door, maar hij presenteert die wel versluierd, opdat zij niet toegankelijk is voor onwaardige toehoorders. Hij heeft zich gemanifesteerd in de oude liederen uit de paradijselijke oertijd, in de wijsheid van de brahmanen, in de astrologie van de Babyloniërs en Assyriërs, in de Egyptische Horuscultus en de Griekse Phebusverering. Hij vestigde zich op de Olympus en inspireerde Homerus, Hesiodus, en weer later Romeinse auteurs als Vergilius, Horatius, Ovidius, Plautus, Terentius, Seneca en Boëthius. Nog weer later manifesteerde Apollo zich noordelijker in Europa, in het werk van de monnik Otfrid, in Italië aan de Arno bij Petrarca, en vervolgens in Frankrijk. Maar nu geeft Apollo er de voorkeur aan te wonen in Holland:

Maar in dees bolle Hollands waterighe kust
verkeeren; ja te woonen is ons herten lust.
Om d'oude Rijn-burgh wij dik ellik lant verlaten
diens vrinden-choor daar hout, en vint dichts rechte maten.²⁵

De laatste regels zijn een bekende verwijzing naar Leiden, waar Jan van Hout (zinspreuk: Hout en wint) het middelpunt vormde van een dichterkring, waarin hij zich onder meer beijverde voor taalzuivering en de metriek. Naast Van Hout noemt Apollo verder Dirck Volckertsz Coornhert, die als dichter de ware deugd belichaamt en in dat opzicht voor geen enkele dichter-zanger uit de oudheid onder doet.

Wanneer Apollo zwijgt, neemt de Muze Kleio het woord. Zij benadrukt dat men zich in het leven niet druk moet maken om materiële zaken, maar om de ziel. Kunst moet niet ijdel en onnut zijn, maar kennis verwoorden die het zielenheil kan bevorderen. Zij, de Muzen, zijn niet slechts frivole zangeressen, maar deugdbevorderaars:

Wij zijn geen doen-niets luij versuft op t'leedich zinghen:
maar wakker onderzoeksters heijlzaam nutter dinghen; [...]
Naspeurings-dochters zijn w'in s'menschen gauw gedacht.²⁶

Zij benadrukt dat zangers en dichters als Orpheus, Homerus, Vergilius, Ovidius en anderen niet slechts bezig waren met rijmkunst, maar ook met ethiek en opvoeding. Spiegel zou zich daar eveneens op moeten toelagen. Hierop opent Spiegel zijn hart en Apollo en de Muzen nemen er letterlijk hun intrek om hem van daaruit te onderwijzen en te leiden. Ze worden letterlijk deel van hem:

[...] mijn hert vliegt zonder uijt-vlucht, en verschòdningh
bij haar [=Kleio]; zij in mijn ziel als in haar eijgen wooningh.
In t'lincker Herts-holl zett Apollo zich te recht.²⁷

Spiegels visioen – of hoe men deze openbaring ook het beste kan kenschetsen – toont op het punt van de dichtersparade duidelijke overeenkomsten met de visioenen van Van Hout en Hooft. Het kan dan ook niet worden uitgesloten dat Hooft op dit punt Spiegel als voorbeeld heeft genomen. Tegelijkertijd legt Spiegel andere accenten. De ontwikkelingen in de literatuur zijn voor hem meer dan een louter letterkundig fenomeen. De Muzen zijn meer dan alleen dichterslijke inspiratiebron: het zijn ethische drijfveren. Ware dichters ziet hij vooral als moraalfilosofen. De inspiratietheorie van de renaissance, traditioneel vormgegeven in de beelden van Parnassus of Helikon en de Muzen, krijgt bij hem dus een zwaar ethische lading.

Dit lijkt ook gevolgen te hebben voor de manier waarop Spiegel zijn visioen heeft ingekleed. Hij ondergaat een – overigens buitengewoon zintuiglijke – inspiratie van buitenaf (Spiegel ruikt bloemen en ziet en hoort in de kalme avond

Apollo en de Muzen naar zijn buitenplaats komen), hij registreert hen maar valt niet in slaap. Vervolgens opent hij zijn geest en hart voor Apollo en zijn gevolg, die gaan samenvallen met zijn intellectuele processen. Het verstand lijkt hier dus een belangrijke rol te spelen. De dichter Spiegel is niet louter afhankelijk van ingrijpen van hogerhand. Hij opent actief zijn hart en geest voor de inspiratie en die verinnerlijkte inspiratie stelt hem vervolgens in staat om op eigen kracht, met zijn rede zijn inzichten te ontwikkelen. De *Hert-spiegel* is minstens evenzeer het product van het menselijk filosofisch vermogen als van dichterlijke vervoering.

Van Mander en *Den Nederduytschen Helicon*

Spiegels combinatie van dichterlijke inspiratie en deugdleer is ook te vinden in Karel van Manders *De kerck der deucht*, net als Hoofts rijmbrief gedicht in het jaar 1600. In het geval van Van Mander is er een duidelijke bron aanwijsbaar waarop hij zich heeft gebaseerd. *De kerck der deucht* is een vrije bewerking van *Songe au Sieur de la Rouvère* (in vroege drukken *Discours of La vertu amoureuse* getiteld) van Pierre de Ronsard. Het lange gedicht (van in totaal 268 alexandrijnen) handelt over de moeilijke tocht van de mens naar een deugdzaam leven, allegorisch weergegeven als een kerk op een hoge berg. Van Mander heeft het origineel van Ronsard aangepast tot een gedicht over zijn vriendschap met Hendrick Goltzius (die aan depressies leed) Cornelis Ketel en Jacques Razet. *De kerck der deucht* werd als pamflet gedrukt ter gelegenheid van het gulden jaar.

De kerck der deucht begint weer in de vroege ochtend, in het uur tussen slapen en waken. De dichter krijgt een droom waarin hij wordt meegevoerd de hoogte in:

Doe eens de gulde Son de Zee begon te ruymen,
En dat al by volbroedt den slaep met doncker pluymen,
Sterf-menschen ooghen hadde, en datmen tusschen waeck
En slaep gheleghen is, nam my den droom te schaeck.
De Gheest als ijdel schaeuw, die neffens Stijx gaet sweven.
Dus al om hoogh ghevoert op steyle rots verheven,
(Wiens top den Hemel schier gheraecte) vond' ick my,
Daer niemant onghewieckt en soude raken by,
Of sonder eenen gheest die beter is dan vlercken,
Als crachtich hy betracht onsterffelijcke wercken.²⁸

Op de hoge rots staat de 'kerck der deucht'. Het is een prachtig, gouden gebouw dat volhangt met kunst. Alles wat is afgebeeld lijkt te leven. De kerk is gebouwd door de Deugd. Zij is zo wijs als Pallas Athene en beschermt al wie haar in ere houden. Zij verkeert met de Muzen, die de mensenziel in vervoering kunnen brengen, en beschermt de kunstenaars.

Dan neemt Deugd zelf het woord. Zij richt zich tot Goltzius en wenst hem een goed nieuw jaar waarin hij zijn verdriet zal afschudden. Vervolgens brengen de Muzen Goltzius een beker met verkwikkende en inspirerende drank, gebrouwen op het vuur van vriendschap in de ketel van liefde. Vermoedelijk wordt met dit beeld een troostrijk vriendschapsgedicht bedoeld, geschreven door Cornelis Ketel. De beeldtaal in *De kerck der deucht* wordt vervolgens nog complexer, want Van Mander vervolgt door te zeggen dat ook de Parnassus en de Hippocrene (de bron die op de Parnassus ontspringt) aanwezig zijn in de kapel waar hij zich bevindt, om vervolgens de bron te vereenzelvigen met de schiprijke Amstel. Kennelijk viel een en ander te aanschouwen op schilderijen. Nadat de verbondenheid van de vriendenkring met de Deugd voldoende is uitgewerkt, wordt in het vervolg van *De kerck* de grote tegenspeelster van de Deugd geïntroduceerd, namelijk de Wellust. Met een waarschuwing aan de vrienden voor de verlokkingen van de Wellust eindigt het gedicht en de dichter ontwaakt.

Het is duidelijk dat Van Mander een verbinding legt tussen deugd en dichterschap. Bij hem krijgt dat dichterschap, anders dan bij Spiegel, weer een exclusief geïnspireerd karakter. De dichter valt in slaap en vervolgens overkomen hem dingen waar hij zelf geen vat op heeft. Bij Spiegel deden de Muzen een beroep op het rationele vermogen van de dichter, bij Van Mander draait het juist niet om de rede. *De kerck der deucht* is doortrokken van neoplatoonse ideeën over vervoering en inspiratie. Verliefde mensen, zieners, profeten en dichters zouden volgens deze ideeën buiten zichzelf raken en in die toestand van geestesvervoering toegang hebben tot hogere waarheden. De dichterlijke vervoering (*furor poeticus*) komt in de *Songe* van Ronsard niet voor. Spies en Miedema, editoren van *De kerck der deucht*, suggereren dat Van Mander dit element mogelijk heeft ontleend aan andere gedichten van Ronsard. Het *furor*-idee speelt een belangrijke rol in de renaissancistische poëtica van de Pléiade-dichters.²⁹

De kerck der deucht verscheen, zoals gezegd, als pamflet in 1600. Tien jaar later, Van Mander was inmiddels overleden, werd het nogmaals gepubliceerd in de bundel *Den Nederduytschen Helicon*.³⁰ En die bundel markeert de volgende stap in het vernieuwingsproces van de Nederlandse literatuur. Meer dan twintig dichters, de meeste afkomstig uit de Zuidelijke Nederlanden maar inmiddels gevestigd in Haarlem en Leiden, presenteren in deze bundeling een programmatische verzameling teksten die voldoet aan nieuwe eisen en normen – met de Franse Pléiade als voorbeeld. De taal is gezuiverd – het werk is niet voor niets opgedragen aan Stevin – er wordt geschreven in moderne versvormen zoals het sonnet en de ode en dat allemaal in al dan niet soepele alexandrijnen.

In *Den Nederduytschen Helicon* is Van Manders gedicht opgenomen in een raamver telling.³¹ Aan het begin daarvan wordt gezegd hoe aan het begin van de lente, op een stralende dag, de verteller vroeg opstaat om de ontluikende natuur te bewonderen. Hij haast zich:

In 't welck ick besigh zijnde, so heeft den spoet (hoe menichmael hy my te vooren ghewent was te quellen) my soo gunstigh gheweest, dat hy my brochte op een plaetse, daer my de eerlijcke reden, ende deughdelijcke Konst-liefde, optrocken in eenen overnatuerlijcken lust, die mijn gemoedt verdwelmente, my allengskens dede verliesen alle mijn natuerlijcke sinnen.³²

De wandelaar-verteller meent aan de voet van een middelhoge berg te staan met een steile opgang. Aan de voet van de berg is een amfitheater waar spoedig een spel begint over het juiste gebruik en het misbruik van de rederijkerskunst. Na afloop van de voorstelling trekt de wandelaar door een landschap, waar hij her en der gedichten leest of voorgedragen krijgt. Op die manier komt hij bij de 'kerck der deucht' en leest daar Van Manders gedicht, dat in de gevel is aangebracht. De wandelaar is na zijn tocht rondom de kerk der deugd zo vermoeid, dat ook hij in slaap valt. Als hij na een uurtje weer wakker wordt, is de hele kerk verdwenen – hij blijkt alles gedroomd te hebben, een soort Droste-droomeffect dus.

Het zelfbewust ontwaken: Rodenburgh

In 1619 publiceerde Theodore Rodenburgh een omvangrijk boek, de *Eglentiers poëtens Borst-weringh*. Het werk bestaat uit bijna tweehonderd bladzijden prozaverhandeling over de dichtkunst, daarna volgen nog ongeveer tweehonderdvijftig bladzijden dichtwerk (onder meer tafelspelen en emblemen). Het prozadeel is een van de meest uitvoerige poëtische teksten uit de vroege zeventiende eeuw en heeft – zeker gezien de vaak gehoorde klacht dat er zo weinig bespiegeling is over de poëzie in Nederland – verbazend weinig aandacht gekregen. Hier staat echter maar een klein aspect ter discussie.

Rodenburgh kan worden toegevoegd aan de reeks reeds besproken teksten. Ook bij hem vinden we weer de geijkte, uit de middeleeuwen stammende 'Natur-eingang'. Het is lente en de dichter loopt langs de Amstel. Het is een prachtige beschrijving van wat hij allemaal ziet, zoals de leeuweriken die God lof brengen, en:

De *Kievit* kievittende, nu van vreugde, en dan van angst, voor 't verlies zijns broeydzels, ziende den baervoeten Huysman tochten [=boer verlangen] na zyn lieve eyerkens, dewyl de knabbelende Lammerkens ontblooten 't verscholen nestjen, 'twelck schuyle-vinck was onder 't zoete klaver, en malse gras.³³

Alle dieren roeren zich en de visjes spartelen zo hevig dat het wel lijkt of ze proberen hun vinnen in te ruilen voor vleugels, zodat ze kunnen opvliegen tot God om hem te danken.

De schrijver gaat zoals gebruikelijk zitten onder een boom. Onder een lommerrijke iep denkt hij na over wat hij allemaal heeft gezien en hoe de redeloze dieren

allerlei stichtelijke lessen te bieden hebben voor de redelijke mens. En zoals in de eerder besproken teksten, verflauwen zijn zinnen. In de verte, in de richting van de Wetering, ontwaart hij een curieus gezelschap:

half dromende scheent of ick zach Wetringh-waerts in eenicheydt wandelende een persoon, eerwaerdich van aenghezichte, en statich in wezen, met brandende ooghen, en boven 't ghemeen vermoghen der menschen doorzichtich, uyt de volle melck-borsten vlietende milde straelen, die drie Ionghelinghen, d' eene hebbende een Apollos harp, d' ander een schalmeye, en de derden een trompet, alle drie erentstich yverende om te ontfanghen de voedende Melck-straelen, het hoofd bekruld met blonde goud'lijke hayren, en de kruyn bepronckt met een prachtighe kroon, de kledingh van blaeuwe zyde, verciert met tintelende sterren; inde rechter hand een boeck, en inde slincker, een Pampieren rolle.³⁴

Het komt Rodenburgh voor dat het gezelschap wat treurig gestemd is, en dus vraagt hij wie de doorschijnende vrouwengestalte is en informeert hij naar de oorzaak van haar treurigheid. De figuur blijkt Poësia te zijn en ze is droevig omdat zij niet geacht wordt:

waer door ick so ontroerde dat mijn sluymeringh brack, greep mijn pen, en schreef.³⁵

De mededeling heeft dus zo'n impact op de dromende dichter dat hij wakker wordt en meteen een pen grijpt en een werk schrijft om de literatuur te verdedigen: de *Eglentiers poëtens borst-weringh*.

De opening vertoont op tal van punten duidelijke overeenkomsten met die van de eerder besproken teksten. Tegelijkertijd is een aantal zaken veranderd. Dat geldt allereerst de manier waarop de droomscène is uitgewerkt. Het stramien is weliswaar hetzelfde als bijvoorbeeld bij De Castelein – een wandeling in de eigen omgeving – maar de natuurbeschrijving is veel gedetailleerder en realistischer, bijvoorbeeld in het schetsje van de boer die kievitseieren zoekt. Het geheel krijgt daardoor iets Hollands-realistisch. In diezelfde lijn past het dat de verschijning van de allegorische Poësia eigenlijk heel beknopt is: ze is er even, maar dat optreden duurt geen minuut te lang en dan is het: wakker uit de veren en aan het werk. De allegorie heeft duidelijk plaats gemaakt voor een emblematische blik op de werkelijkheid, die wordt uitgewerkt aan de hand van de natuur en de blijde dieren. Poësia heeft ook geen uitgesproken boodschap meer. Haar verschijning krijgt wat weg van een verplichte figuur.

De enige grote publicatie die er is verschenen over de *Eglentiers poëtens borst-weringh* is een bronnenstudie van de hand van Sonja Witstein uit 1964. Terecht wijst zij erop, zoals anderen al voor haar hadden gedaan, dat het begin van de *Borst-weringh* een navolging is van Philip Sidney's *Defence of poesie* (gedrukt in 1595). Diens tekst begint echter met een persoonlijke anecdote, die Rodenburgh niet zomaar kon overnemen. Hij moest dus een ander begin verzinnen en kennelijk is hij daar-

voor te rade gegaan bij de Nederlandstalige poëtische traditie.³⁶ Immers: ook in de andere bronteksten van Rodenburgh, zoals Thomas Wilsons *Arte of rhetorique* en Lope de Vega's *Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo* komt geen openingsscène voor met een in slaap sukkelende schrijver die een visioen krijgt.

Voor de precieze vormgeving van zijn droomscène heeft hij gebruik gemaakt van Cesare Ripa's *Iconologia*. In dit handboek voor dichters en schilders wordt de figuur Poësia tot in detail beschreven op de wijze waarop Rodenburgh haar in de *Eglentiers borst-weringh* opvoert. Bij Ripa kan men lezen dat de drie jongelingen of kinderen die Poësia vergezellen, de verpersoonlijking zijn van het lierdicht, de pastorale poëzie en het epos.³⁷ De droomscène is dus een toevoeging van Rodenburgh zelf, ingevuld op zijn manier met gebruikmaking van een centrale tekst uit de renaissance. We moeten wel aannemen dat de toevoeging is ingegeven door de Nederlandstalige traditie van poëtische teksten. Rodenburgh heeft zonder twijfel een deel van de hierboven besproken teksten gekend.

Slot

Het thema van de droom in de literatuur is van alle tijden en plaatsen. Toch kan men stellen dat het tijdens de literaire Renaissance in de Nederlandstalige letterkunde een eigen plaats krijgt. Dromen en andersoortige visioenen en mentale voorstellingen worden een vast en typerend element in een reeks van teksten die de vernieuwing in de literatuur markeren. Bij elkaar tonen deze teksten een belangrijke lijn in de genese van de Nederlandse renaissanceliteratuur, de lijn van de geïnspireerde poëzie.

De teksten zijn in hoge mate intertekstueel. Nederlandstalige dichters putten uit en verwijzen naar klassieke en moderne bronnen. Het intertekstuele karakter wordt nog versterkt, doordat in een aantal teksten opsommingen van voorbeeld-auteurs worden gegeven. Verder is het aannemelijk dat de dichters in een aantal gevallen direct op elkaar reageren en voortbouwen. Het lijkt, kortom, dat er in de Nederlanden een traditie bestond die teksten over het dichten liet beginnen met het aloude droommotief. Vaak wordt de droom of het visioen voorafgegaan door een wandeling en een natuurbeschrijving.

Er is dus sprake van ene duidelijke onderlinge verwantschap. Er zijn echter ook verschillen. Die raken onder meer de vorm die de visioenen aannemen. In een aantal gevallen is er sprake van een echte droom, waarbij de verstandelijke vermogens van de dichter tijdelijk stilvallen: dit geldt met name voor De Castelein en Van Mander. In andere gevallen is er geen sprake van slaap, maar lijkt het beschreven visioen eerder het product van een actief mentaal proces: dat geldt voor Van Hout en in zekere zin ook voor Spiegel. Hooft doet weer iets anders: weliswaar raakt zijn geest tijdelijk uitgeschakeld, maar hij vermijdt de term 'droom'. Mogelijk doet hij dat met opzet: ongecontroleerde gedachten waren nu eenmaal niet probleemloos

in zijn milieu, waar de ratio van het stoïcisme een cruciale rol speelde. De afkeer van de ‘redeloze’ droom en de dichtsterlijke fantasie krijgt – op weer andere, deels religieuze gronden – wat later een prominente plek in het werk van Constantijn Huygens.³⁸

Niet alleen Huygens dichtte na 1620 nog over dromen. Om twee curieuze voorbeelden te noemen: in 1626 verscheen het gedicht ‘Droom’ van Jacob van Zevecote. Dit is een intrigerende tekst, waarin de dichter in zijn slaap een paradijselijk landschap betreedt. Als het gaat regenen, schuilt hij in een grot waar hij een schone godin aantreft (de muze?) die hem een luit aanreikt. Vervolgens wordt hij aangevallen door een oud en lelijk wijf, dit tot verdriet van de godin. De dichter ontwaakt en vraagt de godin wat deze vreemde zaak beduidt.³⁹ En ongeveer tegelijkertijd schreef Vondel zijn minstens even opmerkelijke droomgedicht waarin de dichter Hooft wordt onthoofd.⁴⁰ Toch lijken dit gedichten van een andere orde. Hoewel beide gedichten een poëtische inslag hebben, handelen ze niet over een nog ongerealiseerd soort literatuur.

Het dromen over die ideale literatuur lijkt rond 1620 een einde te nemen. Dat zou het gevolg kunnen zijn van veranderingen in de literaire mode. Maar misschien is er toch een betere, inhoudelijke reden te geven. Die reden zou zijn, dat men niet meer naar een eigen, hoogwaardige en loffelijke poëzie behoefde te verlangen. Die bestond toen namelijk, er was een Nederlandstalige literatuur waar men trots op was en die men durfde gelijk te stellen met die van andere Europese landen. Het renaissance-ideaal was van droombeeld werkelijkheid geworden. En dus behoefde men niet meer op te kijken naar de Fransen of Italianen: de emancipatie van het Nederlands was een feit.⁴¹

Literatuur

Abrahamse, W. *Het toneel van Theodore Rodenburgh (1574-1644)*. Amsterdam 1997.

Beening, Th.J. *Het landschap in de Nederlandse letterkunde van de renaissance*. Nijmegen 1963.

Bellay, J. *du La deffence et illustration de la langue françoise*. Ed. H. Chamard. Genève 1969 (fotomechanische herdruk van de editie Parijs 1904).

Blankman, M. ‘Euterpe’s organ. Aspects of Spieghele’s Hart-Spieghele in interdisciplinary perspective’. In: *From revolt to riches. Culture and history of the Low Countries 1500-1700*. Ed. Th. Hermans & R. Salverda. Londen 1993, 182-191.

Branden, L. van den *Het streven naar verheerlijking, zuivering en opbouw van het Nederlands in de 16de eeuw*. Gent 1956.

Castelein, Matthijs de *De const van rhetoriken*. Oudenaarde 1986 (fotomechanische herdruk van de editie Gent 1555).

Grootes, E.K. ‘8 juli 1600: P.C. Hooft schrijft uit Florence een rijmbrief aan de Amsterdamse rederijkers - P.C. Hooft in zuidelijk licht’. In: M.A. Schenkeveld-van der Dussen (red.), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Groningen 1993, 182-187.

- Hooft**, P.C. *Lyrische poëzie*. Ed. P. Tuynman & G.P. van der Stroom. 2 dln. Amsterdam 1994.
- Hooft**, P.C. *Liederen en gedichten*. Ed. J. Koppenol, m.m.v. E. Spaninks en M. de Vetten. Amsterdam 2004.
- Iansen**, S.A.P.J.H. *Verkenningen in Matthijs Casteleins Const van Rhetoriken*. Assen 1971.
- Koppenol**, J. 'Jan van Hout: nieuwe vondsten'. In: *Spektator* 24 (1995), 188-201.
- Koppenol**, J. *Leids heelal. Het Loterijspel (1596) van Jan van Hout* (Hilversum 1998).
- Langlois**, E. *Recueil d'arts de seconde rhétorique*. Genève 1974 (fotomechanische herdruk van de editie Parijs 1902).
- Lannoy**, J.C. de, 't *Zoet der eenzaamheid. Gedichten*. Ed. P. van Oostrum. Amsterdam 2001.
- [**Lucianus**], *Lucian. Volume III*. [Grieks, Engelse vert.] A.M. Harmon. Londen [enz.] 1960 (Loeb).
- Lucianus** van Samosata, *De droom & De gesprekken*. Vert. H.L. van Dolen, m.m.v. H.W.A. van Rooijen-Dijkman. Amsterdam 1992.
- Moser**, N. *De strijd voor rhetorica. Poëtica en positie van rederijkers in Vlaanderen, Brabant, Zeeland en Holland tussen 1450 en 1620*. Amsterdam 2001.
- Nederduytschen Helicon**, *Den - Eygentlijck wesende der maet-dicht beminders lust-tooneel: daer vertoont worden (tot vermakelijcke stichtinghe) veelderley versamelde, ende aen een geschakelde soetlydende leersame ghedichten, in suyver Nederduytsche sprake ghemaect, door verscheyden dicht-konst-oeffenaers*. Alkmaar 1610.
- Noot**, J. van der *Het Bosken en het Theatre*. Ed. W.A.P. Smit, m.m.v. W. Vermeer. Amsterdam [enz.] 1953.
- Prinsen**, J. 'Bronnen voor de kennis van leven en werken van Jan van Hout I'. In: *TNTL* 22 (1903), 203-239.
- Ripa**, C. *Iconologia of Uytbeeldinghen des Verstants*. Vert. D. Pietersz. Pers. Introduction J. Becker. Soest 1971 (fotomechanische herdruk van de editie Amsterdam 1644).
- Ronsard**, P. de *Oeuvres complètes*. Ed. G. Cohen. 2 dln. Parijs 1976-1978 (Bibliothèque de la Pléiade).
- Rodenburgh**, Th. *Eglentiers poëtens borst-weringh*. Amsterdam 1619.
- Rudelsheim**, M. 'Een onbekend gedicht van Jan van Hout?'. In: *Taal en Letteren* 13 (1903), p.533-544.
- Schenkeveld-van der Dussen**, M.A. 'Hooft in Italië' in: A. Klukhuhn (red.), *De eeuwende 1600: kunst en literatuur*. Utrecht 1990, 253-272.
- Schenkeveld-van der Dussen**, M.A. 'Hooft onthoofd'. In: *De nieuwe taalgids* 84 (1991), 481-494.
- Schoonheim**, T. 'De datering van Jan van Houts 'Tot Cuenraet de Rechtere''. In: *TNTL* 106 (1990), 281-286.
- Spiegel**, H.L. *Hert-spiegel*. Ed. F. Veenstra. Hilversum 1992.
- Spies**, M. 'Developments in 16th-century Dutch poetics: from "rhetoric" to "renaissance"'. In: *Rhetorik der Renaissance, Renaissance der Rhetorik*. Ed. H. Plett. Berlijn [enz.] 1993, 72-91.
- Strenghtolt**, L. *Dromen is denken: Constantijn Huygens over dromen en denken en dichten*. Amsterdam 1977.
- Thijs**, B. *De hoefslag van Pegasus. Een cultuurhistorisch onderzoek naar Den Nederduytschen Helicon (1610)*. Hilversum 2004.
- Traité de poétique et de rhétorique de la renaissance. Sébillet, Aneau, Peletier, Fouquelin, Ronsard*. Ed. F. Goyet. Parijs 1990.
- Tricht**, H.W. van *Het leven van P.C. Hooft*. 's-Gravenhage 1980.
- Twe-spraak vande Nederduitsche letterkunst* (1584). Ed. G.R.W. Dibbets. Assen 1985.
- Veenman**, R. 'Van schoolvoorbeeld tot atheïst: Lucianus in de Nederlanden tot 1700'. In: *De zeventiende eeuw* 15 (1999), 175-196.

- Veenstra, F. *Bijdrage tot de kennis van de invloeden op Hooft*. Assen 1946.
- Veenstra, F. 'dromen zonder Freud'. In: *Spektator* 4 (1974-1975), 582-616.
- Witstein, S.F. *Bronnen en bewerkingswijze van de ontleende gedeelten in Rodenburghs Eglentiers poëtens borst-weringh (1619). Het Proza-betoog en de Emblemata*. Amsterdam 1964.
- Xenophon *Erinnerungen an Sokrates. Griechisch-Deutsch*. Ed. P. Jaerisch. 2^e dr. München 1977.
- Zevecote, J. van *Nederduitsche dichten (1626-1638)*. Ed. O. Dambre. Antwerpen 1939.

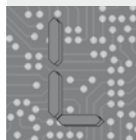
Noten

Dit artikel is een bewerking van een lezing, gehouden ter gelegenheid van de oprichting van het Amsterdamse Centrum voor de Studie van de Gouden Eeuw, op 5 juli 2000 in het Rijksmuseum Amsterdam. Met dank aan Jeroen Jansen, die het stuk kritisch heeft gelezen.

- 1 Abrahamse noemt bij zijn bespreking van de Natureingang van Rodenburghs *Eglentiers poëtens borst-weringh* Matthijs de Castelein, Hooft en Spiegel als verwante teksten. Abrahamse 1997, 24-25.
- 2 Ouder is natuurlijk Jan van Boendales *Lekenspiegel*.
- 3 Een beschrijving van alle bekende drukken in: Iansen 1971, 21-25.
- 4 De Castelein 1986, 1-6.
- 5 Beening 1963, 50; Iansen 1971, 258-259.
- 6 Over dromen in de (renaissance-)literatuur bestaat een uitgebreide literatuur, waar ik hier verder niet op inga. Een introductie voor de Nederlandse literatuur bieden o.a. Veenstra 1974-1975; Strengtholt 1977. Een speciale categorie droomteksten (die in dit artikel terzijde wordt gelaten) wordt gevormd door de menippeïsche droomsatire, stammend uit de oudheid (Seneca, Lucianus) en in de vroegmoderne tijd nagevolgd (in het Neolatijn) door o.a. Lipsius.
- 7 Iansen 1971, 30-37, 42-58.
- 8 In belangrijke poëtische geschriften van de Franse 'grand rhétoriciens' en renaissanceauteurs heb ik iets dergelijks tevergeefs gezocht. Ik raadpleegde de verzameling teksten over de seconde rhétorique (van o.a. Molinet) zoals verzameld door Langlois en verder teksten van Sébillet, Aneau, Peletier, Fouquelin, Ronsard en Du Bellay, zie: Langlois 1974; *Traité*s 1990; Du Bellay 1969. Een latere Franse tekst waarin wel een dichter in slaap valt en zijn droom vastlegt is *Songe au Sieur de la Rouvère* van Pierre de Ronsard (gepubliceerd in 1560). Overigens was die tekst van Ronsard een inspiratiebron voor Karel van Mander, zoals verderop in dit artikel ter sprake komt. Een andere verwante tekst van Ronsard is zijn elegie 'La promesse', gepubliceerd in 1563: Ronsard 1976-1978 II, 123-129, 387-393.
- 9 Iansen geeft verder als voorbeeld Guillaume Crétin: Iansen 1971, 49-51, 53-54. Het bekendste voorbeeld van iemand die zijn visioenen moet noteren is ongetwijfeld Johannes met zijn *Openbaringen*.
- 10 Moser 2001, 76, 94-95.
- 11 Spies 1993, 77-81.
- 12 Het handschrift wordt bewaard in: GAL, Bibliotheek Leiden c.o. inv.nr. 69661 pf; een onbetrouwbare uitgave in: Rudelsheim. Aanvullingen op deze editie in Prinsen, 'Bronnen', *TNTL* 22 (1913), 207-209, zie: Schoonheim 1990.

- 13 Koppenol 1995, 197-199.
- 14 Koppenol 1998, 148-190.
- 15 Van den Branden 21, 75.
- 16 *Twe-spraak* 1985, 64-65.
- 17 Hooft 1994, dl. 1, 25-32; de brief is (in herspelde versie, maar met toelichting) ook opgenomen in: Hooft 2004, 57-64, 149-153. Over de rijmbrief verder: Van Tricht 1980, 30-33; Schenkeveld-van der Dussen 1990; Grootes 1993.
- 18 Hooft, *Lyrische poëzie* I, 26-27.
- 19 Zo valt in een door Jan van der Noot vertaald sonnet van Joachim du Bellay de dichter in slaap, waarna hij in een visioen een geest ziet aan de oever van de Tiber; de geest wijst op de vergankelijkheid en alleen God vastheid biedt. Van der Noot 1953, 207. Directe invloed op Hooft lijkt onwaarschijnlijk.
- 20 Xenophon 1977, 90-99.
- 21 [Lucianus] 1960, 212-233; Lucianus 1991, 15-23.
- 22 Over Lucianus' invloed op Hooft: Veenstra 1946, 144-152; Van Tricht 1980, 107; Veenman 1999, 189-190.
- 23 De overgeleverde *Hert-spiegel* bestaat uit zeven boeken. Het is aannemelijk dat Spiegel ooit is uitgegaan van negen boeken. Toch zijn er ook argumenten om de zeven bestaande boeken wel als een afgerond geheel te zien. Blankman 1993.
- 24 Spiegel 1992, 92 (Kleio 29-34).
- 25 Spiegel 1992, 97 (Kleio 111-114).
- 26 Spiegel 1992, 102 (Kleio 201-202, 204).
- 27 Spiegel 1992, 97 (Kleio 241-243).
- 28 Van Mander 1977, bijlage, r. 1-10.
- 29 Van Mander 1977, 27-28.
- 30 *Nederduytschen Helicon* 1610, 113-122; Thijs 2004 54-56.
- 31 Thijs 2004, 75-77.
- 32 *Nederduytschen Helicon* 1610, 7-8.
- 33 Rodenburgh 1619, 1.
- 34 Rodenburgh 1619, 2.
- 35 Rodenburgh 1619, 2-3.
- 36 Abrahamse 1997, 24-25.
- 37 Abrahamse 1997, 24; Ripa 1971, 88.
- 38 Strengholt 1977.
- 39 Van Zevencote 1939, 143-146.
- 40 Schenkeveld-van der Dussen 1991.
- 41 Het feit dat men in de periode 1550-1620 zo duidelijk één steeds terugkerend beeld tegenkomt, roept de vraag op, of iets soortgelijks ook geldt voor andere perioden. Wanneer men kijkt naar bijvoorbeeld de periode vanaf 1670, wanneer het Fransclassicisme richtinggevend wordt, zoekt men tevergeefs naar dromen en visioenen. De toon is dan vooral rationeel, met veel aandacht voor de rede en autoriteiten. Een later voorbeeld van een poëtische droom is 'De ware vereischten in een dichter' van Juliana Cornelia de Lannoy uit 1774: Lannoy 2001, 52-58.

Naar huis schrijven



DE RUIMTE IN VLAAMS GENEALOGISCH PROZA

Elke Brems

‘Ik heb geen hekel aan Vlaanderen. Anders had ik dit boek niet gemaakt. Vlaanderen, dat is mijn taal, mijn aard, mijn perversiteiten, frustraties, wortels, haatliefde. Een personele binding, noemen ze dat. Je zult er maar mee zitten – en de Vlamingen zitten met mij. Het verdriet van België, in levenden lijve.’¹ Zoals blijkt uit dit citaat over zijn magnum opus *Het verdriet van België*, heeft Hugo Claus een complexe verhouding tot Vlaanderen. En hij is niet de enige. Veel Vlaamse auteurs hebben de verhouding tot hun land geproblematiseerd. *Het verdriet van België* (1983) kan gelezen worden als een genealogische roman, een genre dat in Vlaanderen de laatste decennia druk beoefend wordt.

Oorsprong

Genealogisch proza gaat op zoek naar de oorsprong van een individu of een groep.² Die kan gezocht worden in de relatie tot de ouders en de voorouders, tot de brede familie, tot de geboortestreek, tot het milieu waaruit iemand afkomstig is, tot de persoonlijke en collectieve geschiedenis. Genealogisch proza houdt zich kortom bezig met afstamming en herkomst. Christine van Boheemen schrijft in haar boek *The Novel as Family Romance*: ‘That the epigenetic plot presenting the relation of the individual to origin should have been so popular in the novel has to do with the valorization of the idea of origin in our culture. Origin is the key principle, the condition of meaning and signification. Once we know the origin of a person or a phenomenon, we know its meaning and identity. “Origin is the source of the nature in which the being of an entity is present,” Heidegger explains. In Western thought, origin – having and knowing the relation to the transcendent beginning – conveys essence, presence, and authority.’ (Van Boheemen 1987:22-23). De inzet van het begrip ‘oorsprong’ is dus zeer hoog: wie zijn oorsprong kent, heeft het gezag in handen, kent zijn wezen en bevestigt zijn aanwezigheid. Dat geldt niet enkel voor een individu, maar bijvoorbeeld ook voor een volk. Zo’n hoge waardering voor het

zoeken naar de oorsprong stelt de geschiedenis centraal in de constructie van de identiteit. Frank Ankersmit zegt in dat verband: 'Filosofen (sinds Locke) en psychologen (sinds Freud) zijn het er haast unisono over eens dat het antwoord op de vraag wie wij zijn te vinden is in onze levensgeschiedenis en, vooral, in onze herinnering daaraan.' (Ankersmit 2001-2002). Hier wordt nog een ander element toegevoegd, dat van de herinnering, die tussen het verleden en de identiteit in staat: de herinnering bemiddelt en krijgt zo een belangrijke functie, waardoor de oorsprong en het verleden wat aan belang moeten inboeten ten voordele van het verhaal erover. De herinnering is immers een vorm van narrativiseren van het verleden.

Genre

Het oorsprongsverhaal is in veel culturen en literaturen belangrijk, maar neemt zeker ook in Vlaanderen een belangrijke plaats in. Sinds ongeveer 1970 kent het genre zelfs een echte hausse en wordt het door de literaire kritiek (h)erkend. Mijn onderzoek naar genealogisch proza in Vlaanderen na 1970 heeft intussen een corpus opgeleverd van een honderdtal romans van zeer verschillende auteurs zoals Monika van Paemel, Clem Schouwenaars, Kamiel Vanhole, Joseph Pearce over Geert van Istendael, Koen Peeters en Pol Hoste, tot Erwin Mortier, Tom Lanoye en Eric de Kuyper.

Als een mogelijke factor voor de hausse van het genealogische proza in Vlaanderen na 1970 zou de toenmalige politieke situatie kunnen aangehaald worden. Met de federalisering van de staat België vanaf de jaren '70 verandert de verhouding van de Vlaming ten opzichte van zijn leefruimte. In feite hebben de Vlamingen (of ze daar nu achter stonden of niet) de laatste dertig jaar hun land (Vlaanderen) veroverd op België. Daardoor veranderde niet alleen hun houding ten opzichte van Wallonië, maar ook die ten opzichte van Nederland. De Vlamingen werden zelfbewuster, meer overtuigd van hun eigenheid en bestaansrecht. Een gewonnen identiteit, betekent echter ook noodzakelijk dat een vorige identiteit verloren is gegaan. De positie van 'underdog' kwijtspelen, gaat niet zonder pijn. Politiek werd de 'nieuwe identiteit' op artificiële, haast hysterische manier aan de man gebracht die soms meer weghad van een paniekaanval dan van een herwonnen zekerheid.³ Die hyperbole houding vond meteen critici in onder meer het literaire kamp. De liefde voor Vlaanderen, de nadruk op de grenzen en de fierheid over de eigen cultuur gingen gepaard met scherpe kritiek op het provincialisme en het problematiseren van de Vlaamse identiteit, de Vlaamse geschiedenis, de Vlaamse symbolen, de Vlaamse taal. De Vlaamse 'ruimte' die nog maar net gecreëerd was – en die aan de (taal)grenzen bleef en blijft woekeren en ontsporen – wordt vanuit die kritische houding voortdurend onder spanning gezet. In de genealogische literatuur is de verhouding tegenover 'Vlaanderen' maar één invulling van het belangrijke en alomtegenwoordige ruimteconcept, zodat de geopolitieke ontwikkelingen zeker

niet als enige verklaringsgrond voor de hausse van het genealogische proza kunnen gelden.

In de Vlaamse en Nederlandse literaire kritiek is een protocol ontstaan in de receptie van deze boeken (Brems 2004). Er wordt een welbepaald en normatief verwachtingspatroon geschapen met betrekking tot het Vlaamse genealogische proza. Dat bevestigt het idee dat het inderdaad om een 'genre' gaat. De Nederlandse literaire kritiek gaat zelfs zover dat het genealogische proza beschouwd wordt als 'typisch Vlaams proza', waardoor het Vlaamse proza in zijn geheel tot dat genre gereduceerd wordt.⁴

De identificering van het genealogische proza door de literaire kritiek gaat onder meer gepaard met het idee dat dat soort verhalen berust op een als weinig boeiend ervaren realisme. De verhalen worden beschouwd als herinneringsproza met autobiografische inslag dat de jeugd van de verteller weergeeft. Elementen als ooms en tantes, school, vriendjes, de eerste seksuele ervaring, de eerste artistieke ervaring, de tegenstelling stad-platteland, de Tweede Wereldoorlog worden in zulk proza gemixt tot een volgens critici zeer herkenbaar geheel. Zo ontstond er in de literaire kritiek een (uiteraard imaginair) prototype, waaraan elk nieuw genealogisch verhaal werd en wordt afgemeten (Brems 2004).

Dat prototype doet afbreuk aan de veelzijdigheid die in het genealogische proza aangetroffen wordt. Als we dit soort proza als een genre beschouwen, wil dat geenszins zeggen dat het statisch of homogeen zou zijn. Dirk de Geest heeft aangetoond 'hoe een genre-aanduiding, zowel vanuit het standpunt van de spreker als dat van de lezer, een soort van strategisch, conventioneel en normatief kader schept, een archi- en intertekstueel bepaalde 'verwachtingshorizon' tegen de achtergrond waarvan een particuliere tekst wordt benaderd en gelezen. Het herkennen van een tekst als behorend tot een specifiek genre is in bepaalde gevallen zelfs doorslaggevend voor de wijze waarop de tekst gelezen wordt; kennis van de genre-conventies impliceert meteen ook tot op zekere hoogte de projectie van bepaalde verwachtingspatronen, op basis van onze kennis van en ervaring met het betreffende genre. Anders gesteld, de identificering van bepaalde generische patronen geeft noodzakelijk aanleiding tot een zekere miskenning – of op zijn minst toch reductie – van de tekst als een idiosyncratisch, onherhaalbaar semiotisch feit.' (De Geest 1989:25). In die zin doet een genre-benadering meer kwaad dan goed.

Romans die het thema van herkomst en/of afstamming behandelen, kunnen dat op zeer verschillende manieren doen: streekromans, reisverhalen, *mémoires*, postmodern proza, Bildungsromans, allemaal kunnen zij drager zijn van een genealogisch verhaal. Het onderscheid dat voor het Vlaamse proza gemaakt werd tussen 'de stille generatie' en de barricadenlopers of tussen traditioneel proza en 'ander proza' speelt hier geen rol.⁵ Elke nieuwe genealogische roman kan dan ook beschouwd worden als een commentaar op het genre, een verschuiving van de grenzen van het genre. Zoals ook De Geest zegt, worden de meest representatieve teksten voor een genre vaak niet als de beste beschouwd, maar maken net

de atypische voorbeelden de hele categorie interessant (De Geest 1989:26). Bij nadere beschouwing zal het bovendien zeer moeilijk worden om voor dit genre een representatief boek te vinden. Wat het genealogische proza betreft, mogen we spreken van een genre dat niet enkel door grenzen, maar ook door een relatieve openheid wordt gekenmerkt. Het genre wordt geconstrueerd door externe factoren als de houding van de literaire kritiek (behoorlijk normatief en reducerend), maar ook door interne elementen als bijvoorbeeld de opdracht (vaak is het boek aan een familielid opgedragen), de aanwezigheid van stambomen, archieffoto's of documenten, de titels (daarover verder meer). Een genealogisch verhaal volgt het patroon van een queeste van een verteller en/of personage naar een begin, een oorsprong, een verleden. Er ligt dus een spanning tussen heden en verleden aan het genre ten grondslag. En natuurlijk zijn er daarbij bepaalde motieven en thema's die vaak voorkomen (familiebanden, topos van het eenzame, lezende kind, seksuele ontluiking etc.). Geen van die elementen is echter onmisbaar of exclusief aan dit genre verbonden.

Het genealogische proza houdt zich niet aan bepaalde stijl- of structuurkenmerken, of afgebakende poëtica's. Er zijn auteurs, zoals Leo Pleysier, wiens hele oeuvre genealogisch te noemen valt en anderen, zoals Hugo Claus, die af en toe een genealogisch uitstapje maken.

Een 'genealogische schriftuur' lijkt dan ook meer een modaliteit van een tekst te zijn, dan een bepaalde tekstsoort, of nog: een tekst kan een zeker genealogisch gehalte hebben. Wanneer dat gehalte domineert, kan je spreken van genealogische romans. Uiteraard bestond die 'modaliteit' ook al in het proza van voor 1970, denk maar aan *Elias* van Maurice Gilliams (1936), *Gebed om een goed einde* van Maurice Roelants (1944) of *Mijn woningen* van Raymond Brulez (1950-1955).

Plaatsbepaling

Het ruimtelijk aspect is zeer belangrijk in het genealogische proza, vele romans kunnen beschouwd worden als een vorm van 'plaatsbepaling', zoals hierboven ook al uit het citaat van Claus mocht blijken. Daarbij wordt de ruimte niet enkel gebruikt ter situering van het verhaal, maar wordt de ruimte gethematiseerd. Juist de verhouding van verteller en/of personages ten opzichte van de ruimte is cruciaal.

Een eerste vaststelling in verband met de ruimte in het genealogische proza kan zijn dat veel van de romantitels al duidelijk aangeven dat deze boeken een soort 'plaatsbepaling' zijn: heel concreet zijn titels als *Holleweg* van Jef Blancke (2000), *Rue Bonnevie* van Pierre Platteau (2002), *Naar Merelbeke* van Stefan Hertmans (1994) of *Vlaanderen, ook een land* van Ivo Michiels (1987). Minder concreet, maar ook ruimtelijk bepaald zijn titels als *Tussen tuin en wereld* of *Mijn huis is nergens meer* van Paul de Wispelaere (1978 en 1982) of *Het uitzicht op de wereld* van Alstein (1984). Eric de Kuyper noemt zijn verzamelde jeugdhervindingen *In de zon uit de schaduw*

(1988-1993) en Leo Pleysier noemt zijn eerste trilogie veelbetekenend *Waar was ik weer?* (1978-1983).

In wat volgt wil ik kort enkele ruimtelijke aspecten van het genealogische proza verkennen. Welke ruimtes spelen een belangrijke rol in dit genre? Op welke manier functioneren die ruimtes in de romans, wat is de verhouding van de verteller met de ruimte? Wat is het verband met het begrip 'oorsprong' dat aan de basis ligt van dit genre?

Huis/wonen

Een eerste motief dat belangrijk is in de ruimtelijke dimensie is dat van het (ouderlijk) huis. In een aantal romans wordt het huis beschouwd als een veilige plaats, die 'eigen' is. Het huis is dan de plaats van de herkenning (in tegenstelling tot de vervreemding) en draagt op die manier bij tot de identiteit. Zo beschouwt bijvoorbeeld Paul de Wispelaere het huis in zijn boek *Tussen tuin en wereld* uit 1980. 'En nu zit ik te schrijven, opgesloten in deze kamer van dit huis dat tussen een tuin en een wereld ligt. Het huis waar ik geboren ben, lag ook tussen een tuin en een wereld. Tussen beide moeten diepe verbanden bestaan die ik, schrijvende, wil ontdekken. Dat is mijn taak voor de komende maanden. Dit boek is mijn antwoord.' (21)

De schrijver die het hoofdpersonage is, heeft in zijn werkkamer een schilderij hangen dat een soort arcadische tuin voorstelt. De nadruk ligt op het onbeweeglijke, onveranderlijke karakter van die tuin. Dat schilderij hing vroeger in zijn geboortehuis 'boven de leunstoel waarin ik zaterdagavonds, geboend en opgeblonken als een bellefleur, op mijn vaders knieën zat en luisterde naar de lotgevallen van Robinson Crusoe.' Er is dus enerzijds het beeld van het huiselijke en onveranderlijke (behalve in het schilderij onder meer ook uitgedrukt door het iteratief 'zaterdagavonds') en anderzijds het verhaal van Crusoe dat over de ontmoeting met het vreemde gaat (maar ook over de toe-eigening van het vreemde). Het arcadische doek is door de vader overgeschilderd van een afbeelding uit een boek. De vader heeft zelf nooit de blauwe zee van het zuiden, die op het schilderij wordt afgebeeld, gezien: 'De blauwe zee van het zuiden is een droom.' (27) Het vertrouwde en veilige van het schilderij draagt in zich dus ook het nooit geziene, het radicaal vreemde. Toen de familie uit het geboortehuis wegtrok en verhuisde naar 'de villa', werd het schilderij door de moeder naar de zolder verwezen. Maar de schrijver heeft het niet losgelaten en het telkens mee verhuisd 'en nu hangt het hier en beseft ik dat het gemaakt was om zijn plaats en bestemming te vinden in dit boek.' (28) Er worden in deze fragmenten verbanden gelegd tussen het geboortehuis, de vader, Arcadia, de droom, het schrijverschap. Het boek wordt voorgesteld als een 'plaats', waar het schilderij zijn bestemming vindt: het boek dus als spiegel van het geboortehuis. Oorsprong en bestemming vallen samen. De Wispelaere cultiveert in zijn boeken die synthese. Van zijn verhalen maakt hij 'bewaarplaatsen', monumenten dus. Het

toekomstbeeld en het verlangen vallen er samen met de herinnering en de nostalgie. Niet enkel het huis speelt daarin een belangrijke rol, maar ook de tuin en de natuur in het algemeen. Zij vertegenwoordigen het paradijselijke, waaruit hij door 'de maatschappij' telkens weer verjaagd wordt, maar dat hij al schrijvend tracht te herwinnen. De Wispelaeres beleving van het ouderlijk huis komt goed overeen met enkele dingen die de filosofe Patricia de Martelaere schreef in een essay over 'wonen' uit de bundel *Verrassingen*: 'Het onbewuste kent niet alleen vader en moeder, maar ook het geboortehuis. De herinnering eraan is vaag maar geladen; zoals alle archaïsche herinneringen overstijgt ze het niveau van het louter herinnerde en neemt ze de mythische gedaante aan van het verbeelde, het gedroomde. Het is niet om het even in welk huis iemand is opgegroeid, zoals het niet om het even is welke mensen zijn vader en moeder waren. (...) dat alles is ongetwijfeld van belang voor de manier waarop de opgegroeide mens zich zijn hele verdere leven lang thuis voelt in de wereld.' (De Martelaere 1997). En verder: 'Het geboortehuis is de eerste en enige plaats die men, als plaats, heeft zien ontstaan; het is de ruimte die tevorschijn is gekomen uit het niets, het radicaal onbekende, om zich, voor kindergen die beginnen te zien, geleidelijk om te zetten in het radicaal vertrouwde.' De parallel met het arcadische schilderij is groot: het radicaal onbekende is voor de auteur door de link met het geboortehuis het radicaal vertrouwde geworden. Ook Gaston Bachelard heeft in zijn prachtige essay over de ruimte *La poétique de l'espace* een halve eeuw geleden al gewezen op het belang van het ouderlijk huis: 'En somme, la maison natale a inscrit en nous la hiérarchie des diverses fonctions d'habiter. Nous sommes le diagramme des fonctions d'habiter cette maison-là et toutes les autres maisons ne sont que des variations d'un thème fondamental. Le mot habitude est un mot trop usé pour dire cette liaison passionnée de notre corps qui n'oublie pas à la maison inoubliable.' (Bachelard 1958:32-33). Hij legt het verband tussen wonen en lichaam, het wonen in het ouderlijk huis is een reeks bewegingen en gebaren die onze identiteit mee bepalen. Het eerste huis is dan ook geen extern gegeven, maar wordt meegedragen als een functie van ons lichaam.

Ook in het oeuvre van Luuk Gruwez speelt het huis (en het lichaam) een belangrijke rol, zijn laatste prozaboek heet zelfs *Een stenen moeder* (2004), waardoor de hierboven reeds aangehaalde band tussen huis en vader/moeder geëxpliciteerd wordt. Gruwez beschrijft daar al de huizen waarin hij gewoond heeft, als een zoektocht die terug naar het verleden gaat. 'Altijd is er voor mij maar één weg geweest die telt. Die naar huis', beweert hij en hij verbindt zelf expliciet die thuis aan de moederschoot. Dat betekent dat zijn leven, dat hem steeds verder verwijderd van die schoot, van die oorsprong, doordrenkt is van heimwee. Tegen beter weten in, blijft hij verlangen naar het thuiskomen: 'Er moet toch ergens een huis staan dat het mijne wil zijn, een huis dat van zijn eerste tot zijn laatste vertrek lang en ongeduldig op mij gewacht heeft en dat, wanneer het mij gevonden heeft, ineens verzucht: 'Eindelijk, eindelijk.' (188) Ook hier wordt het huis gepersonifieerd en geïndividualiseerd.

Wonen kan echter ook negatieve connotaties hebben. De Martelaere heeft in haar essay die donkere kant van het wonen belicht: 'Het echte wonen is namelijk onherroepelijk lelijk. Het prachtigste interieur wordt weerzinwekkend wanneer het dag in dag uit, jaar in jaar uit met dezelfde mensen en dezelfde gebaren wordt bewoond. Het roept haat op, walging, gevoelens van beklemming en verstikking. Je krijgt de neiging om weg te vluchten of, als dat niet kan, de bijl erin te zetten, alles kort en klein te slaan.' Het wonen wordt hier niet met synthese en harmonie verbonden, maar met walging, destructie en dood. Die duistere kant van het wonen en het ouderlijk huis vinden we bijvoorbeeld terug in de roman *Een zuil van zout* van Kristien Hemmerechts uit 1987. Na de dood van haar vader, erft Anna het ouderlijk huis. 'Drie jaar lang heeft de sleutel van het huis van mijn ouders ongebruikt aan mijn sleutelring gezeten. Ik verwacht niet dat hij het zal doen. Tot mijn verwondering draait de sleutel moeiteloos in het slot.' (40) Anna was van huis weggetrokken en woonde in Amsterdam, zij had letterlijk afstand genomen. Het huis is nog hetzelfde als vroeger, maar onherbergzaam doordat het water, het gas, de telefoon en de electriciteit zijn afgesloten. Ze kampeert dan maar op een primitieve manier: het wonen, het bewonen van het ouderlijk huis wordt zo voorgesteld als erg moeizaam, ingewikkeld en tijdrovend, helemaal in tegenstelling tot de idee dat het in ons lichaam gegrift zit. Het hele huis ligt vol knipsels van haar vader. Ze neemt de taak op zich daar samenhang in te vinden, er een verhaal van te maken, maar durft niet binnen te gaan in de werkkamer van haar vader, uit angst dat zal blijken dat er helemaal geen systeem in de knipsels zit, dat er met andere woorden geen (vader)verhaal is. Tegenover haar vrienden verzwijgt ze dat het haar ouderlijk huis is, maar haar nuchtere vriendin Suzanne heeft al snel door hoe de vork aan de steel zit: 'Als je wil blijven we doen of dit niet je ouderlijke huis is. Of je geen jaren en jaren in de slaapkamer boven geslapen hebt. Of je niet blindelings de weg vindt in de kelder. Of je niet elke ochtend aan die tafel ontbeten hebt. Mij maakt het niet uit. Het is een verhaal als een ander.' (87) Het ouderlijke huis wordt hier door Suzanne voorgesteld zoals in het citaat van Bachelard: het huis is niet enkel een plaats, maar ook een gewoonte, een reeks van handelingen, een vorm van herhaling. Net dat vanzelfsprekende patroon tracht Anna te doorbreken door het gemak uit het wonen te halen, door bewust en opzettelijk anoniem in het ouderlijk huis te wonen. Ze wil er zich niet mee identificeren, wat ze doet is anti-wonen. Zolang Suzanne bij haar logeert, lijkt het huis bewoonbaar te kunnen worden gemaakt: gas en electriciteit worden aangesloten, Anna begint zelfs kleedjes te breien voor haar ongeboren kind. Er lijkt een huiselijke sfeer te heersen die culmineert in een videofilm die Suzanne en Anna's broer Bruno maken over het voorouderlijk huis, namelijk de boerderij van de grootmoeder. Het is echter significant dat de echte boerderij voor de film niet goed genoeg wordt bevonden en ze naar een surrogaat moeten zoeken om het 'authentieker' en interessanter te maken. Het voorouderlijk huis biedt net zomin een thuis als het ouderlijk huis, er valt niet te ontsnappen aan de destructieve dimensie. Op het einde van *Een zuil van zout* baart Anna een dood kind in het rust-

huis van de haast versteende grootmoeder. Het niet-huiselijke van het rusthuis had haar het hele boek door al aangetrokken. Anna weigert 'thuis' te komen.

Aan plaats gebonden

Bij genealogisch proza is het meestal makkelijk te zeggen waar de gebeurtenissen in het verhaal zich afspelen. *Oberon* van Clem Schouwenaars in Antwerpen, *Vuile was* van Koenraad Goudeseune in Roeselare, de romans van Erik Vlamincx, Leo Pleysier en Walter van den Broeck in de Kempen, die van Pierre Platteau, Eric de Kuiper en Geert van Istendael in Brussel enzovoort. Soms speelt de tegenstelling stad-platteland een rol, zoals bij Paul De Wispelaere, Monika van Paemel of Willy Spillebeen. De romantische verheerlijking van het landleven vindt zijn tegenhanger in verhalen die het stedelijke bejubelen zoals bijvoorbeeld het geval is in de boeken van Eric de Kuiper.

Heel wat teksten gaan dan ook over de verbondenheid met een bepaalde stad of streek, ze gaan over 'blijven' of over de pijn omwille van de onmogelijkheid ter plaatse te blijven.

In de roman *Vossejacht* van Willy Spillebeen uit 1977 komt de stad al vanaf de proloog in een slecht daglicht te staan: 'na al die jaren voel ik me nog steeds niet thuis in de stad'. Het stedelijke wordt beschreven als 'de zich opfokkende zelfvernietiging van een cultuur'. Jaak Tantis, het hoofdpersonage, niet toevallig 33 jaar, is een banneling. Hij groeide op in het landelijke West-Vlaanderen en zijn verbondenheid met die streek is zeer groot. 'In deze streek hadden wij, jongetjes, een schoot, een navel en van hieruit is het allemaal begonnen, rechttoe, rechtaan naar de wereld die voorbij de hoeve, het huisje met de zonnebloemen, het café Belle Vue, de populierenrijen, het kastanjebos, de andere bossen, het verpuind kasteel met zijn domein en aan de einder de beukenrij en de stroom op ons leek te wachten om ons op te vangen.' Ook hier weer de associatie met de schoot en het moederlijke. Hoezeer hij zelfs lichamelijk aan de streek verknocht is, blijkt wanneer hij er als volwassene naar terugkeert en letterlijk ziek wordt. De streek is onbereikbaar geworden doordat ze nu een reusachtig ommuurd militair domein geworden is. Op die muren wordt in het verhaal veel nadruk gelegd, ze verbeelden letterlijk de verbanning. De streek is onteigend in letterlijke en figuurlijke zin. In dit boek echter, onderneemt Jaak Tantis een poging om de streek terug te geven aan de oorspronkelijke bewoners. Hij laat hen aan het woord en laat hen hun wedervaren vertellen over hun tijd in de streek. Die recuperatie gaat hand in hand met het herstel van Jaak, die op het einde zijn evenwicht en zijn 'plaats' terugvindt. Het schrijven is hier dus op te vatten als een herovering van de streek.

Het motief van de 'heimwee' speelt in veel van deze romans een rol. De filosoof Rudolf Bernet heeft in zijn essay 'Het heimwee van de vreemdeling' het heimwee als volgt geduid: 'Het heimwee is onverstaanbaar tenzij als een reactie op het vreemde.'

Heimwee is het 'wee' van de vreemdeling, namelijk van al wie last heeft van het vreemde buiten en binnen zichzelf en op die manier geconfronteerd wordt met het vervagen van de grenzen tussen het eigen en het vreemde.' (Bernet 1993:22). De personages voelen zich vervreemden van wat ze dachten dat hun eigenheid was: hun thuis. Hun identiteit hing blijkbaar af van de plaats waar ze zich bevonden. Het letterlijk afstand nemen van een plaats, brengt de identiteit in gevaar.

Mobiliteit

Het verlaten van de bekende ruimte (huis, streek etc.) heeft dus een verschuiving van de identiteit tot gevolg. Dat wordt echter lang niet in alle romans als bedreigend ervaren, maar even vaak als een bevrijding. 'Verhuizen' is één van die narratieve gegevens waarin de ruimtelijke motieven van afstand, beweging, aan- en afwezigheid uitgedrukt kunnen worden. Er wordt druk verhuisd, in de boeken van Pierre Plateau bijvoorbeeld, bij Luuk Gruwez, bij Eric de Kuyper, bij Jef Geeraerts. Eén van de mooiste literaire verhuizingen is die van Ivo Michiels in *Vlaanderen, ook een land* (1987). Het is het derde deel van zijn tiendelige *Journal Brut*-cyclus. Michiels verhuist in dit deel van Vlaanderen naar de Provence. Als hyperbewuste auteur verkent hij naar aanleiding van die verhuizing concepten als vreemdeling, grens, huis, geheugen etc. België wordt voor hem gekenmerkt door de alomtegenwoordigheid van de grens: 'misschien ligt hier wel een eerste narigheid in je verhouding tot dit kleine land: het ervaren van zoiets als een grens, naar alle vier de windstreken toe dermate binnen handbereik gehouden dat je zelden of nooit de gelegenheid krijgt het onoverkomelijke/onverkwikkelijke feit ook maar een ogenblik uit het oog te verliezen. (...) Helaas neen, grens en begrenzing, ze tekenen voort je afkomst en daarmee en aldus trek je de wijde wereld in, met het besef: mijn land is een dorp, oubollig en kleinschalig.' (193) De grenzen die de ik-persoon ervaart, zijn uiteraard niet enkel geografisch, maar ook intellectueel, creatief en esthetisch. Het letterlijk oversteken van de grens wanneer hij daadwerkelijk verhuist, wordt hem moeilijk gemaakt en op slapstickachtige wijze verteld. Hij balanceert een tijdje in het niemandsland tussen twee douaneposten. De grens is dikker dan hij leek, het is geen enkele zuivere lijn, maar een plaats op zich. Vanuit zijn nieuwe standplaats in Frankrijk blik hij voortdurend naar België, het lijkt haast een uitkijkpost op België. 'Ik ben hier nooit weg geweest' zegt de ik-verteller op bladzijde 77 en noemt dat onmiddellijk een dubbele leugen, want niet alleen is hij wel weggeweest, 'maar vooral en zoveel belangrijker zie ik ineens: ik ben hier nooit *geweest*'. Hieruit blijkt dat de 'ik' het als onmogelijk ervaart ergens te zijn (niet alleen in België, maar ook in Frankrijk). Daardoor is het ook onmogelijk ergens weg te gaan. Helemaal aan het begin van dit boek haalt de verteller een jeugdherinnering op van toen hij nog een peuter was: 'Vertel eens waar je woont, vraagt mijn vader. Ik stoot, al m'n kinderlijke branie erin, onverstaanbare klanken tegen hun hoofden aan.' (20) Deze anekdote is poëticaal, ze slaat op dit

boek: de verteller wil een antwoord geven op de vraag waar hij woont ('Waar is thuis, mijn thuis? Waar ik gisteren woonde, waar ik morgen zal wonen?' 205), maar hij krijgt het niet gezegd, het antwoord is onverstaaanbaar. Dat onverstaaanbare antwoord is het boek van Michiels: een mengvorm van autobiografie, roman, journaal, essay, in vormelijk opzicht grensoverschrijdend, gedurfd, een puzzel voor de lezer.

De titel van het boek *Vlaanderen, ook een land* wordt het best gelezen met de nadruk op land. Ja, Vlaanderen is ook een länd, maar hier is Vlaanderen enkel een tèkst: de concrete ruimte 'Vlaanderen' ligt buiten het bereik van de lezer, en ook van de 'ik': hij slaagt er niet in het 'hier-zijn' te ervaren, het bewustzijn (herinnering, beelden, verlangens) medieert steeds die ervaring. Alles wordt dan ook op de tekst ingezet. De tekst is de ruimte.

Die transformatie van de representatie van de ruimte naar de representatie als ruimte wordt bij nader inzien door veel romans gemaakt. In zulke teksten staat het vertellen centraal. Een mooi voorbeeld is de titel 'Waar was ik weer?' van Leo Pleysier, waarin die dubbelheid aanwezig is: waar was ik in de ruimte en waar was ik in mijn verhaal.

Vertellen

Een kenmerkend voorbeeld waarin het vertellen op de voorgrond treedt, is het boek dat sinds 1983 als consolidatie van het genre van Vlaamse genealogisch proza kan gelden: *Het verdriet van België* van Hugo Claus. Dat boek is vaak gelezen als een portret van België en de titel is zelfs een gevleugeld woord geworden dat vaak in kritieken over genealogisch proza gebruikt wordt. In zo'n interpretatie gaat deze roman dus over een plaats, een land. De roman toont echter aan hoe een verhaal geen portret maar een manipulatie is en hoe de beste verteller de geschiedenis (en de ruimte) in handen heeft. *Het verdriet van België* bestaat uit twee delen. Het eerste deel is een traditioneel familieverhaal in hoofdstukken en gericht op een doel: het wordt afgesloten met het woord 'Einde'. Daarna volgt echter nog een veel langer tweede deel, zonder indeling, zonder richting. Bovendien wordt het eerste deel daarin voorgesteld als een opstel dat het hoofdpersonage heeft geschreven voor een wedstrijd. Het eerste verhaal is dus een verhaal in een verhaal, een constructie van de adolescent en fantast Louis Seynaeve. Voor een stuk gaat deze roman dus over het vertellen, hij toont aan hoe ordelijk de werkelijkheid kan worden voorgesteld als de verteller die ordening wil aanbrengen.⁶

Een heel andere manier om het vertellen te thematiseren heeft bijvoorbeeld Joris Note. Zijn romans gaan gedeeltelijk *over* het genre van het genealogisch proza, en stellen de taal centraal. Ook auteurs als Leo Pleysier of Pol Hoste werken op die manier. We kunnen hier ook de link leggen met de streekgebondenheid van dit proza. Vaak wordt in de literaire kritiek opgemerkt dat dit Vlaamse proza in een vorm van streektaal geschreven is. Daarbij vallen vaak woorden als 'pittoresk',

‘couleur locale’, of ‘authentiek’. Het taalgebruik wordt dan geïnterpreteerd als een manier om een realistisch effect te creëren en de band met een bepaalde streek nauw aan te halen. Bij de genoemde auteurs is echter het omgekeerde het geval: door een sterke nadruk op het taalgebruik te leggen, trekt de taal de aandacht naar zich toe en presenteert de roman zich als tekst, niet als werkelijkheid.

Het hoofdpersonage in Notes roman *De tinnen soldaat* (1992) heeft een speciaal gevoel voor taal: hij luistert naar het voortdurende rumoer rond zich en ontdekt de verschillende talen binnen het ‘Vlaams’. De hele roman is een talige reconstructie van een kindertijd, die zelf ook gedragen werd door woorden, door taal. Een wirwar van liedjes, spreuken, slagzinnen, verzen en verhalen vormt als geheel het verhaal van de jeugd van de ik-verteller. Hij werd als kind door taal overspoeld. ‘En de woorden interesseren me meer dan de dingen’ zegt hij. Taal lijkt voor de jongen echter dan de werkelijkheid. Hij interpreteert de woorden letterlijk, ze refereren voor hem niet aan dezelfde dingen als voor andere taalgebruikers. Hij ziet in zijn omgeving vele geheimen en ze komen allemaal uit zijn ander taalgebruik voort. En zo scheidt de taal hem af van de anderen en van de werkelijkheid: ‘Het zijn de woorden die mij kwellen. De taal is mijn kerker’. In plaats van de communicatie te vergemakkelijken, trekt de taal een scherm op tussen hem en de anderen.

Als verteller tracht de ‘ik’ achteraf zijn ervaringen in woorden te vatten, maar hij is tot mislukken gedoemd. De taal kan nooit de werkelijkheid weergeven, zelfs niet de verbeelding, de taal is geen geschikt voermiddel om te representeren, wel om te creëren. Een schrijver legt door te vertellen een laagje taal op de werkelijkheid en verhult zo die werkelijkheid, in plaats van ze te onthullen. De complexe talige wereld van de ‘ik’, die het taalgebruik uit zijn omgeving registreert, wordt op vertellersniveau nog bijgevuld: Notes teksten bevatten zeer veel min of meer verborgen intertekstuele verwijzingen, die ze verbinden met andere teksten. Zoals de personages de taal van de andere personages waarnemen en gebruiken, zo gebruikt ook de verteller de taal van andere vertellers.

Ook in die zin kan het taalgebruik met ‘plaats’ verbonden worden: door een intertekstuele schriftuur plaatst de auteur zich tussen andere teksten en auteurs. Zijn tekst verwijst evenveel naar andere teksten als naar de werkelijkheid. Het zogenaamd ‘authentieke’ taalgebruik van auteurs als Joris Note verwijst dus niet enkel naar een lokale, streekgebonden positie of oorsprong, maar evenzeer naar een culturele plaats in een netwerk van teksten.

(Vertel)positie

Een belangrijk, maar zeker niet exclusief kenmerk van het genealogische proza is een verteltechnisch aspect: er is vrijwel altijd een ik-verteller. Die vertegenwoordigt een ‘hier’ en ‘nu’ dat onontkoombaar is. Het is, om met Philippe Hamon te spreken, een normatieve kern van waaruit het verhaal verteld wordt. Je kan dan ook

spreken van een oorsprong. En dat geeft de spanning aan in het genealogische proza: er is sprake van een dubbele oorsprong. Enerzijds is er steeds die zoektocht naar een afkomst, een plek van waaruit de 'ik' begonnen is. Welke houding de 'ik' daarbij aanneemt is niet relevant voor de genrebepaling: dat kan nostalgisch zijn (Spillebeen, De Wispelaere), maar ook nieuwsgierig (Jan Emiel Daele, Brigitte Raskin), kritisch (Claus, Hoste) tot zelfs afwijzend en destructief (Hemmerechts). Welke houding ook, een oorsprong wordt verondersteld (ook al blijkt die onvindbaar). Anderzijds is er de oorsprong van het verhaal: het hier en nu van de (ik-)verteller. Die oorsprong is dus tekstueel. De twee punten, plekken, beïnvloeden elkaar. Waar de verteller zich nu bevindt, bepaalt hoe hij/zij zijn oorsprong reconstrueert en omgekeerd. Die spanning is bijvoorbeeld voelbaar in de spanning tussen een volwassen verteller en het kind dat hij vroeger was, maar ook bijvoorbeeld tussen het huis dat hij nu bewoont en het ouderlijk huis. Een voorbeeld daarvan vinden we in *De dieven zijn al gaan slapen* van Leo Pleysier uit 2003, een soort fragmentaire autobiografie. Daarin komt nogal veel nadruk te liggen op zijn woning: die is anders, moderner, gerieflijker dan de rest van de woningen in de straat en in de streek. En vooral is die compleet anders dan de boerderij van zijn ouders. 'De ouderlijke boerderij heb ik al lang geleden verlaten en geruild voor een strakke, moderne woning met grote ramen op de tuin en met veel licht dat de kamers helder maakt. De wanden en de plafonds zijn allemaal wit geschilderd. Een betonnen plat dak in plaats van pannen en schalies, waar hooi- en graanzolders onder zaten. En geen koeien meer in mijn (onmiddellijke) geburen.' (67) Nochtans is hij gaan bouwen op slechts enkele kilometers afstand van die boerderij, als om dezelfde plek in te nemen, maar op zijn manier, naar zijn normen. Het valt echter vooral op hoe die eigen plek gedefinieerd wordt vanuit die andere, verafschuwde plek waar zijn oorsprong lag. Zoals ook die boerderij nu bekeken wordt vanuit zijn huidige schrijverspositie: de koeien verhinderden zijn schrijversambities. Die onderlinge 'besmetting' zorgt voor spanning en soms ontkenning: 'Soms denk ik: ik woon niet in deze straat, niet in dit dorp, niet in deze provincie en ook niet in dit land. Ik woon enkel en alleen maar in mijn huis.' (59) Het nieuwe huis betekent afstandname van de boerderij, maar het loslaten van die oorsprong is ook moeilijk: 'De paniek die mij beving, en die ik moest overwinnen, helemaal in het begin, toen ik *vanaf deze plek* met schrijven begon.' (127) En dat schrijven gaat dan bij Pleysier toch telkens weer over die afkomst, die oorsprong. Leo Pleysier gaat heel bewust om met die 'twee oorsprongen'. Een boeiend geval is de roman *Volgend jaar in Berchem* (2000). Daarin wordt een nieuwjaarsfeest verteld van volwassen broers en zussen met hun partners en kinderen. Het boek bestaat enkel uit geregistreerde dialoog, banale feestdisconversatie. Er zijn twee lege plekken: de verteller, één van de broers, is zijn stem kwijt en komt enkel in het verhaal voor wanneer hij aangesproken wordt door de anderen, hij is enkel de zwijgende die de gesprekken van de anderen overlevert. De andere lege plek is die van de vader. Hij is immers gestorven, maar toch draait de ganse avond rond (de herinnering aan) hem en staat hij in het centrum. Die

twee lege plekken vertegenwoordigen die twee oorsprongen: het hier en nu van de verteller en de centrale plaats van de vader. Het komt meer voor dat genealogisch proza rond een lege plek opgebouwd is, zoals bijvoorbeeld de roman *Marcel* van Erwin Mortier (1999). Daarin komt de Marcel uit de titel niet echt in het verhaal voor, maar leeft hij enkel in de herinnering. De hele positie van de jonge verteller wordt door die dode en afwezige Marcel (waar hij op lijkt) bepaald.

Besluit

In deze verkenning van de ruimte in het genealogische proza, ben ik aanbeland bij een lege plek.

De relatie tot de ruimte in deze romans is even cruciaal als complex. In elk boek afzonderlijk loont het de moeite om het gebruik van de ruimte te analyseren omdat de relatie van de verteller tot de ruimte tot de grote thema's van dit proza behoort. Uit de literaire kritiek zou je kunnen afleiden dat uit het genre een soort homogene Vlaamse ruimte ontstaat, maar niets is minder waar. Net de heterogene, veelzijdige, kritische omgang met de ruimte is significant en genrebepalend. Het narrativiseren van de ruimte is veel minder constructief dan je zou denken, of nog: de plaatsbepaling loopt zelden goed af. Samen met de ruimte wordt de identiteit gecompliceerd. De tekst dringt zich op als plaatsvervangende ruimte en onttrekt de oorsprong (de 'eerste' ruimte) aan het gezicht: de oorsprong wordt verlegd naar het hier en nu van de vertelsituatie, de oorsprong van de tekst.

Dat neemt niet weg dat de verteller in zijn verhaal de plaatsen blijft benoemen, de huizen blijft beschrijven, de schoot blijft opzoeken. Blijkbaar biedt de tekst geen veilige haven en kan hij het heimwee niet stillen.

Literatuuropgave

Alstein, 'Open brief aan de Van Vlieten in dit land'. In: *Kreatief* 13 (1979), 5, p.98-100.

Ankersmit, Frank, 'De pijn van Prometheus. Over vergeten, geschiedenis en identiteit'. In: *Feit en Fictie* 6 (2001-2002), 3, p.34-49.

Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*. Paris: Presses universitaires de France, 1958, p.32-33.

Bernet, Rudolf, 'Het heimwee van de vreemdeling'. In: Bart Verschaffel en Mark Verminck (red.), *Vertoog en literatuur. Cahier 3 Provincialismen/Ontworteling*. Antwerpen: Kritak/Meulenhoff, 1993, p.15-29.

Brems, Elke, 'Het protocol van de literaire kritiek. Over de receptie van Vlaams genealogisch proza'. In: T. Van Deel, Marita Mathijssen en Gerard de Vriend, *Kijk op kritiek. Essays voor Kees Fens*. Amsterdam: Querido, 2004, p.260-270.

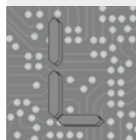
Brems, Elke en Stéphanie Vanasten, 'Als de oorlog woedt of broeit of loeit'. In: *Nieuwste Tijd* 4 (2005), 1, p.29-34.

- Boheemen, Christine van**, *The novel as Family Romance*. London/Ithaca: Cornell University Press, 1987, p.22-23.
- Bousset, Hugo**, *Grenzen verleggen. De Vlaamse prozaliteratuur 1970-1986. Trends*. Antwerpen: Houtekiet, 1988.
- Geest, Dirk de**, 'Aantekeningen voor een functie-gerichte genretheorie. Literaire genres als prototypische categorieën.' In: Joris Vlasselaers en Hendrik van Gorp (red.), *Vorm of norm. ALW-cahier nr.8*. Antwerpen: UIA, 1989, p.15-31.
- Liska, Vivian**, 'Wortelvlecht: variaties op een thema'. In: Bart Verschaffel en Mark Verminck (red.), *Vertoog en literatuur. Cahier 3 Provincialismen/Ontworteling*. Antwerpen: Kritak/Meulenhoff, 1993, p.113-130.
- Martelaere, Patricia de**, 'Thuis. Een plaats om beu te worden'. In: Idem, *Verrassingen*. Amsterdam: Meulenhoff, 1997, p.7-21.
- Schaevers, Mark** (red.), *Hugo Claus. Groepsportret*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2004.

Noten

- 1 Dit citaat heb ik overgenomen uit Schaevers (2004:401). Oorspronkelijk komt het uit een interview met Wim Zaal in Elseviers Magazine van 26 maart 1983.
- 2 Ik gebruik de term genealogisch proza in plaats van rootsliteratuur omdat de metafoor van de 'wortel' erg beladen is. In dat verband citeer ik Vivian Liska (1993): 'De oorspronkelijk mystisch-romantische metafoor van de wortel kreeg in 1897 bij het verschijnen van de roman *Les Déracinés* van Maurice Barrès een politieke betekenis. De toen veel gelezen roman, een *roman à thèse* van geringe literaire waarde, beschrijft met nationalistisch enthousiasme en met antisemitische ondertonen de vernietigende consequenties van een aan verstedelijking, universiteitsopleiding en democratie te wijten ontworteling van jonge mensen die van het platteland afkomstig zijn. (...) Het conservatieve nationalisme schreef de zogenaamde noodzaak van de verworteling in volk en bodem op zijn vaandel, terwijl de grootstad, de verte en het doelloze reizen het schouwtoneel voor de dandy, de flaneur en de bohemien waren.' Via de term 'wortel' komt dus een politiek geladen discours binnen dat ik wil mijden. 'Wortel' (Barrès) wordt tegenover concepten als 'verte', 'vreemde' en 'beweging' gesteld en in het genealogische proza zijn beide reeksen concepten cruciaal en complementair.
- 3 Groepen die in een bepaalde streek geworteld zijn en deze situatie als een vanzelfsprekendheid beschouwen, zouden minder geneigd zijn tot het vieren van het eigen verleden dan cultureel ontwortelde groepen. Het 'vieren' van het eigen verleden en de eigen identiteit is sinds de jaren zeventig niet meer weg te denken uit de Vlaamse cultuur (het bekritisieren daarvan overigens ook niet, wat kan gezien worden als een bewijs dat die Vlaamse identiteit niet 'vanzelfsprekend' wordt gevonden).
- 4 Genealogisch proza is door de aard van het genre uiteraard vaak nationaal-gebonden, maar het is ook een genre dat in veel verschillende literaturen een belangrijke plaats inneemt en dus internationaal is. In Nederland kunnen we denken aan A.F.Th. Van der Heijden, Adriaan van Dis of Nicolaas Matsier. Een subgenre als het 'vaderboek' is in Nederland de laatste jaren erg in trek.
- 5 Voor die etiketten zie bijvoorbeeld Bousset (1988) en Alstein (1979).
- 6 Deze aspecten van *Het Verdriet van België* heb ik elders meer uitgewerkt, zie Brems en Vanasten (2005).

Het succes van Vijftig



Nico Laan

De geschiedenis van de Beweging van Vijftig lijkt – net als die van Tachtig – voer voor sociologen. Maar zelfs als we de aanduiding ‘sociologisch’ ruim opvatten en van toepassing verklaren op elke studie waarin literatuur wordt opgevat als een maatschappelijk verschijnsel, zijn er maar weinig die aan die beschrijving voldoen.¹ Tot voor kort bestond er zelfs maar één die zich expliciet als sociologisch presenteerde: een artikel van Weisgerber over ‘Het ontstaan van het Nederlandse experimentalisme’.

Daarin komt van alles aan de orde, te beginnen met de verhouding tussen Cobra, Vijftig en de groep rond *Tijd en mens*, door Weisgerber gezamenlijk aangeduid als ‘experimentalisme’. Toch is het stuk vooral geschreven om antwoord te geven op de vraag of er een sociologische verklaring bestaat voor het ontstaan van dit ‘experimentalisme’. Op die vraag komt een bevestigend antwoord. Aan het slot worden de bevindingen veralgemeend, wat leidt tot de volgende stelling: ‘de avant-garde is een artistiek verschijnsel van revolutionaire aard dat zich in de burgerlijke maatschappij uit de 20^{ste} eeuw voordoet telkens wanneer de bestaande maatschappelijke en kunstpatronen door een bepaalde groep als uitgeput en dus als niet meer voor imitatie vatbaar worden beschouwd’.²

Die bewering is weinig origineel. Maar nog belangrijker is het bezwaar dat Weisgerber weinig afstand bewaart tegenover de schilders en schrijvers die hij bespreekt. Als zij zich voorstellen als een groep of generatie doet hij dat ook; als zij een beroep doen op dada en het surrealisme, is dat voor hem reden op zoek te gaan naar overeenkomsten en als zij zich ‘revolutionair’ noemen, sluit hij zich daarbij aan.

Latere onderzoekers stellen zich afstandelijker op. Dat geldt voor Fokkema (*Het komplot der Vijftigers*, 1979) en meer nog voor De Jager (*Argumenten voor canonisering*, 1992), Doorman (*Steeds mooier*, 1994) en Van Doorn (*Gevangen in de tijd*, 2002). Alleen de laatstgenoemde heeft een sociologische achtergrond, maar zijn wijze van denken laat zich vergelijken met die van de andere drie.

Terwijl Weisgerber slechts het beeld reproduceert dat de kunstenaars van zichzelf geven, reiken Fokkema c.s. materiaal en ideeën aan om het proces van

beeldvorming te bestuderen. Ze vragen zich af waarom schrijvers zich op een bepaalde manier affichereren en proberen inzicht te krijgen in de mechanismen die ten grondslag liggen aan de ontvangst van hun werk. Dit heeft geleid tot een verschuiving in het literair-historisch onderzoek. Meestal noemt men in dit verband de naam van Bourdieu en die van de Tilburgse en Rotterdamse onderzoekers die zich door hem laten inspireren. Hun aandeel in de veranderingen is ontegenzeggelijk groot, maar uit de bovenstaande titels blijkt dat ook buiten het zogeheten institutionele onderzoek – en voor een deel zelfs onafhankelijk daarvan – de koers wordt verlegd.³

Wat heeft die koerswijziging opgeleverd? Die vraag kunnen we het beste behandelen door een concreet geval bij de kop te nemen. Weisgerbers ‘experimentalisme’ is voor dat doel een te ruim en te vaag begrip; we kunnen ons beter tot de Vijftigers beperken, zonder de andere groepen geheel uit het oog te verliezen. De Vijftigers staan bekend als ‘de meest succesvolle literaire avant-garde beweging in Nederland’ (De Jager 1992: 33). Ze danken die naam aan de snelheid waarmee ze doorbraken: gestart aan het eind van de jaren veertig in de marge van het culturele leven, verschenen een paar jaar later hun eerste boeken en ontvingen ze in 1953 hun eerste prijzen. De meeste literatuurhistorici concentreren zich op de beginperiode. Hoe het de Vijftigers later verging, is nog nauwelijks beschreven, maar ze hebben verschillende aanvallen overleefd en hun positie lijkt betrekkelijk onaantastbaar.

Zijn er mechanismen die dat succes bepaalden? En is het de eerder genoemde onderzoekers gelukt die mechanismen bloot te leggen, of daar in ieder geval een begin mee te maken? Die vragen zal ik proberen te beantwoorden door resultaten van eigen onderzoek te combineren met een bespreking van Fokkema c.s.

1. Complot

De geschiedenis van de Vijftigers lijkt een ondersteuning van de stelling dat stromingen hun oorsprong vinden in sociale netwerken. Beweerd wordt dat jonge, aankomende schrijvers er voordeel in zien zich gezamenlijk te presenteren. Dus formeren ze een groep, bedenken een naam, en zeggen ‘een nieuw geluid’ te brengen. Lukt het ze binnen de literatuur een plaats te veroveren, dan wordt het tijd het belang van de groep te relativeren. In plaats van de overeenkomsten worden nu de verschillen benadrukt en ieder lid probeert als individu, dat wil zeggen onder zijn eigen naam, bekend te worden (De Nooy 1993: 26ff).

Diverse elementen van deze stelling treffen we aan in de studies uit de inleiding. Dat geldt om te beginnen voor het groepsgedrag. Fokkema was de eerste die aandacht vroeg voor wat hij de ‘literair-politieke’ kant van Vijftig noemde. Hij zette vraagtekens bij hun bewering dat ze geen ‘groep’, geen ‘club’, of geen ‘school’ vormden. Die bewering behoort tot het standaardrepertoire van Vijftig vanaf het moment dat *Atonaal* verscheen en Vinkenoog stelde dat de dichters die hij had

uitgekozen 'in genen dele' een 'gesloten groep' vormden: 'zij hebben daar geen enkele behoefte aan' (Vinkenoog 1951b: 11f).

In een reactie op de bundel schreef Kouwenaar (1951: 11) dat men misschien wel – in meervoud – van 'groeperingen' kon spreken, maar niet van een 'gesloten formatie'. Volgens hem leken de Vijftigers ook in andere opzichten weinig op een traditionele stroming, want ze kenden geen gemeenschappelijk programma en ze beschikten evenmin over een eigen tijdschrift. Rodenko was het in deze met hem eens. Hij noemde de 'tamelijk ongeorganiseerde wijze' waarop Vijftig zich aan het publiek bekend maakte 'een van haar meest wezenlijke kenmerken' (Rodenko 1990-1991 deel 1, 107).

Fokkema is weinig onder de indruk van dit soort uitspraken. Hij wijst erop dat de Vijftigers in hun begintijd wel degelijk gezamenlijk de publiciteit zochten, zoals blijkt uit het verschijnen van *Atonaal*. Ze wilden volgens hem graag een eensgezinde indruk maken en probeerden meningsverschillen zoveel mogelijk binnenskamers te houden. Dat laatste leidt hij af uit de omzichtigheid waarmee Kouwenaar in de beginjaren dichters van elkaar onderscheidt. Andere onderzoekers zijn Fokkema bijgevalen, en sommigen van hen hebben additioneel materiaal aangedragen ter ondersteuning van de these over het groepsgedrag. Zo laat Doorman (1994: 146ff) zien dat de Vijftigers, zodra ze daartoe de kans kregen, van *Podium* een min of meer exclusief clubblad maakten, waarbij ze handelden volgens het principe: 'wie niet voor ons is, is tegen ons'.

Het geheel overziend lijkt Fokkema het gelijk aan zijn kant te hebben, al zou het plezierig zijn als we over duidelijker voorbeelden beschikten waaruit zou blijken dat geprobeerd werd verschillen toe te dekken.⁴ Zeker is dat de buitenwereld de Vijftigers, of iets nauwkeuriger gezegd: de dichters van *Atonaal*, als een groep beschouwde. Dat blijkt uit recensies waarin de bundel wordt aangeduid als een 'collectieve manifestatie' of een 'groepsmanifest'. In de jaren daarna is het groepsidee alleen maar sterker geworden en hoewel literatuurhistorici later nuances hebben aangebracht, presenteren ook zij de Vijftigers onveranderlijk als een groep gelijkgezinde dichters, het beste te vergelijken met de Tachtigers, met wie ze ook de term 'Beweging' delen.

Terwijl Fokkema's opmerkingen over de 'literatuurpolitiek' voor verschillende onderzoekers een eye-opener waren, heeft bijna niemand gereageerd op zijn poging een verklaring te geven voor de doorbraak van Vijftig. In de titel van zijn boek wordt die verklaring al aangegeven. Ze is hem gesuggereerd door Kouwenaar, die in een terugblik sprak van 'een spontaan complot van subjectieve instellingen' en bij een andere gelegenheid over de Vijftigers schreef:

Hun frontvorming, zowel defensief als offensief, kwam voort uit de aard van hun situatie: zij traden in broederlijke eensgezindheid de toenmalige officiële literatuur tegemoet, in het bijzonder de laatste vertegenwoordigers daarvan. Ze wilden zich doorzetten, aandacht opeisen voor hun anders-zijn. Ze zagen deze agitatie als een deel van hun werk (Kouwenaar 1958: 234, 1972: 2).

Fokkema probeert het bestaan van een complot aannemelijk te maken door zich te concentreren op *Atonaal*. Dat is een verstandige keuze, omdat de Vijftigers zich immers met deze bloemlezing voor het eerst aan het publiek bekendmaakten. Bovendien kreeg Fokkema inzage in het archief van Vinkenoog, zodat het mogelijk was zowel de ontstaansgeschiedenis van het boek als de ontvangst ervan in detail te beschrijven.

Zoals bekend spelen bloemlezingen van oudsher een belangrijke rol in de beelden- en meningsvorming. Wie dat wil kan, wat Nederland betreft, teruggaan tot het midden van de zeventiende eeuw toen er een groot aantal bloemlezingen verscheen met een keuze die sterk overeenkomt met de huidige canon (Frijhoff/Spies 1999: 542f). Vooral programmatische bloemlezingen, dat wil zeggen bundels waarin een nieuw type poëzie gepresenteerd wordt, blijken vaak grote invloed uit te oefenen.⁵ Dat geldt ook voor *Atonaal* en de twee selecties die daarop volgden: *Nieuwe griffels, schone leien* (1954) en *Vijf 5-tigers* (1955). Het is zelfs niet overdreven om te zeggen dat er zonder die bundels geen sprake zou zijn geweest van de Vijftigers.

Lag aan het verschijnen van *Atonaal* een complot ten grondslag? Dat valt te betwijfelen. Elk complot, ook als het 'spontaan' is, veronderstelt zowel het bestaan van een plan als van samenzweerders. Van beide merken we niets als we Fokkema lezen. Het meest doordacht handelt nog uitgever Stols. Diens verzoek aan Vinkenoog om een bloemlezing te maken, lijkt een spontane inval, maar wie zich verdiept in de geschiedenis van zijn uitgeverij, merkt dat Stols precies zo opereerde als hij voor de oorlog had gedaan. Dat wil zeggen dat hij wederom van een 'bemiddelaar' gebruik maakte, iemand die de literatuur op de voet volgde, over veel contacten beschikte, en bereid was hem in het uitgeverswerk te helpen (Wilholt 2001).

Van de kant van de Vijftigers lijkt er nauwelijks of geen plan te hebben bestaan. Men kende elkaar ook (nog) maar gedeeltelijk. Vergeleken met de dadaïsten in Zürich en de Franse surrealistten – door de Vijftigers zelf vaak als voorbeeld genoemd – was de band tussen de dichters veel losser. Wat met name ontbrak was een organisator en leider.⁶ In de tijd van *Atonaal* was Vinkenoog wel de bindende factor, maar hij had niet alle touwtjes in handen. Zo werd hij gedwongen Elburg en Kouwenaar op te nemen – anders wilde Lucebert niet meedoen – en kreeg hij in het openbaar kritiek te verduren van Kousbroek, die zich had geërgerd aan de inleiding.

In dergelijke omstandigheden is het moeilijk complotteren. Maar het is überhaupt de vraag of de term 'complot' zinvol is in zaken als deze, zoals blijkt uit een studie van Maso (1990). Dat wat niet zeggen dat schrijvers geen mogelijkheden hebben de ontvangst van hun werk te beïnvloeden. Wie daaraan twijfelt, zou de publicatie van *Atonaal* kunnen vergelijken met die van een Engelse bloemlezing van zo'n veertig jaar daarvoor die eveneens tot doel had op het bestaan van een nieuw soort poëzie te wijzen: *Georgian Poetry* (1912). De samensteller daarvan had, anders dan Vinkenoog, wel alle macht in handen. Het idee was van hem en alleen hij bepaalde wie er wat er in kwam. Verder volstond hij niet met het maken van de bloemlezing, maar organiseerde ook een promotiecampagne:

He planned it to the last detail: which journals would be asked to publish reviews; which among his influential literary friends would be given pre-publication copies and requested to mention the book publicly, either orally or in writing; and even what tone would be suggested for each review (Ross 1967: 124)

Het boek was zo'n succes dat al gauw een tweede bundel verscheen en literatuurhistorici tot op de dag van vandaag een stroming onderscheiden die ze 'Georgian poetry' noemen. In het geval van de Vijftigers bleek *Atonaal* onvoldoende om door te breken, dus zien we de dichters ook andere activiteiten ontwikkelen om de aandacht te trekken. Belangrijk in dat verband waren de relletjes waar de dichters bewust of bij toeval in betrokken raakten. Fokkema vermeldt ze wel, maar hij gaat er meestal niet op in, misschien omdat hij denkt dat ze vooral anekdotische waarde hebben. Mocht dat zo zijn, dan heeft hij het mis, want er zijn in de twintigste eeuw, zeker binnen de avant-garde, talloze schrijvers en andere kunstenaars geweest die de rel en het schandaal gebruikten om in de publiciteit te komen; zo ook de Vijftigers. Met name Lucebert – die in een latere levensfase altijd wordt beschreven als zwijgzaam, verlegen en terughoudend – was gehaaid in public relations (Van Dijk 1999).

Toen Aafjes opschudding verwekte door de Vijftigers met de SS te vergelijken, diende hij hem van repliek en dat had volgens De Jager (1992: 130ff) grote gevolgen, want er ontstond sympathie voor Vijftig. De eerste die daarvan profiteerde, was Lucebert zelf. Hij werd kort daarna uitgeroepen tot de 'keizer der Vijftigers' en kreeg vervolgens de poëzieprijs van de gemeente Amsterdam.

Toen hij die prijs in ontvangst wilde nemen, ontstond er, zoals bekend, wederom een rel. *Podium* sprong daarop in door vier pagina's foto's af te drukken, vergezeld van een collage van de krantenkoppen die de gebeurtenis samenvatten. Op het moment dat het tijdschriftnummer verscheen, waren de Vijftigers geen rebellen meer. Ze hadden zich ingevocht in het literaire veld en beschikten al over een bescheiden positie. Dat was niet het resultaat van een complot, maar er kwam wel strategisch inzicht bij te pas, om te beginnen het besef dat ze een gemeenschappelijk belang hadden en 'agitatie' (Kouwenaar) een deel van hun werk was.

2. Jongeren

Hoe zit het met de naam van de dichters uit *Atonaal*? In het institutionele onderzoek vindt men dit een belangrijke vraag; niet omdat een naam inhoudelijke verschillen benoemt, maar omdat ze die verschillen creëert. Een naam is volgens de betreffende onderzoekers in de eerste plaats een 'vaandel' dat wordt gebruikt om schrijvers te 'mobiliseren' (De Nooy 1993: 29).

Het eerste dat opvalt is dat de dichters niet meteen 'Vijftigers' heten. Toch bestond die naam al wel, want Lucebert publiceerde in *Cobra 4* zijn 'Verdediging van de 50-ers' – overigens meer dan een maand voordat het decennium aanbrak,

en trouwens ook voordat er daadwerkelijk van aanvallen sprake was (Lucebert 1949). Vinkenoog heeft het in de eerste druk van *Atonaal* over 'jongeren' en 'nieuwe poëzie'. Als hij vijf jaar later voor de derde, uitgebreide druk een nieuwe inleiding toevoegt, gebruikt hij die benamingen opnieuw, maar spreekt hij ook van 'experimentele poëzie' (Vinkenoog 1951b, 1956). 'Experimenteel' was in de begintijd een veel gebruikelijker aanduiding dan 'Vijftiger'. De term gaat terug op De Experimentele Groep Holland, opgericht in 1948. Ze werd overgenomen door Cobra en groeide binnen de boezem van die organisatie uit tot een van de belangrijkste trefwoorden in het spreken over literatuur en kunst.⁷

Niet alle Vijftigers waren van die term gecharmeerd. Kouwenaar beweerde zelfs bij het verschijnen van *Atonaal* dat de dichters 'tot hun aller ergernis' hebben geconstateerd, dat ze bekend staan als 'experimenteel', 'omdat sinds de Groep van die naam alles wat een beetje buiten de kantlijn loopt zo genoemd wordt' (Kouwenaar 1951: 11).

Die bewering moeten we met een korreltje zout nemen, per slot van rekening was Rodenko juist erg aan het woord gehecht (Heynders 1998: 16ff). Kouwenaar zelf had het trouwens in 1949 nog onbekommerd over 'experimentele dichters' en schreef een paar jaar later:

'De poëzie van de Vijftigers, dat is de poëzie van de experimentelen, de zogezegde experimentele poëzie' (Kouwenaar 1949a,b, 1955a).

Toch kan er wel degelijk sprake zijn geweest van 'ergernis'. De Vijftigers hebben nauwelijks moeite gedaan om onder een specifieke naam bekend te worden en reageerden de ene keer nukkig en dan weer onverschillig op pogingen van anderen hun werk te benoemen. Zo schreef Vinkenoog in 1952 dat men wat hem betreft 'de nieuwe nederlandse poëzie' de naam mag geven 'die u invalt' en toen hij later, in de derde druk van *Atonaal*, de term 'experimenteel' gebruikte, voegde hij daar direct aan toe dat ze 'weinigzeggend is' en voor zover hem bekend 'door geen der nieuwe dichters (wordt) gebruikt' (Vinkenoog 1952: 66, 1956: 19). Die houding valt vooral op als we de Vijftigers vergelijken met groepen die ze als hun voorbeeld beschouwden. In de historische avant-garde waren schrijvers juist heel actief in het propageren van namen – vandaar de honderden 'ismen'. Ze streefden ook vaak naar exclusiviteit. Dat geldt onder meer voor Breton, die vanaf het moment dat hij het 'surrealisme' gelanceerd had, iedereen die niet tot zijn groep behoorde, het recht ontzegde die naam te gebruiken.⁸

In de studies uit de inleiding komt maar één benaming uitvoerig aan de orde: die van 'jongeren'. Vinkenoog is niet de enige die haar gebruikt; ook Kouwenaar heeft het in de begintijd over 'jeugd' en 'jongeren' (Kouwenaar 1951). Van de twee is Vinkenoog degene die het contrast tussen de generaties het sterkst aanzet. Dat geldt in het bijzonder voor zijn reactie op de *Elsevier* enquête in *Blurb* 6. Daarin noemt hij de oudere generatie 'onbevoegd' en 'incompetent' en schrijft hij: 'Een

oudere generatie heeft in principe steeds ongelijk wanneer zij een jongere generatie beoordeelt' (Vinkenoog 1951a: 2).

Van Doorn koos die uitspraak als uitgangspunt voor een beschouwing over de rol van het generatiebegrip in de Nederlandse literatuur waarin hij de Vijftigers vergelijkt met de Tachtigers.⁹ Het intrigeert hem dat er in de afgelopen twee eeuwen tal van schrijvers zijn geweest die zich als 'jongeren' afficherden. Het streven naar autonomie en het non-conformisme dat typerend zou zijn voor de literatuur vanaf de romantiek, lijkt ongunstig voor het ontstaan van sociale verbanden. Het ligt in een dergelijke situatie eerder voor de hand dat groepsvorming wordt gemeden en schrijvers zich gedragen als individualisten. Hoe laat zich dan verklaren dat er toch regelmatig groepen opstaan die beweren een nieuwe generatie te vormen?

Van Doorns antwoord luidt, dat dergelijke proclamaties geen uiting van eensgezindheid zijn, maar ertoe dienen om samenhang te suggereren. Anders gezegd: juist omdat de verschillen tussen schrijvers zo groot zijn, biedt generatievorming uitkomst. Het individualisme wordt gecamoufleerd door 'een offensieve solidariteit naar buiten'. Die solidariteit is noodzakelijker naarmate men het non-conformisme sterker belijdt, want vooral dan zullen schrijvers, als individu, storm lopen 'op het bastion van de bestaande orde', dat wil zeggen 'de zittende tijdschriftredacteurs, de dagbladrecensenten, en de comités die subsidies of prijzen ter beschikking stellen'.¹⁰ Na verloop van tijd vervalt de literair-politieke functie van het generatiebegrip. De slag is gewonnen. Het wordt dan zaak niet als groepslid, maar als individu bekendheid te krijgen, en dat kan alleen als men een einde maakt aan het gemeenschappelijk verbond.

De bovenstaande analyse vertoont veel overeenkomst met die van institutionele onderzoekers. Dat geldt zowel voor het belang dat wordt gehecht aan de verzelfstandiging van het literaire veld, als voor de manier waarop groepsvorming wordt benaderd en de strijd wordt beschreven tussen wat Bourdieu 'machthebbers' en 'nieuwkomers' noemt. In een aantal opzichten heeft Van Doorn zeker gelijk. Zo vormen de Vijftigers geen generatie in de biologische zin van het woord, want de geboortejaren lopen uiteen van 1912 (Hanlo) tot 1929 (Campert). In een meer sociologische zin lijkt het begrip wel toepasbaar, maar dan moet er wel onderscheid worden gemaakt tussen twee soorten generaties, door Van Doorn aangeduid als 'actief' en 'passief'. In het eerste geval gaat het om een groep die het stempel draagt van een historisch moment. De leden ervan zijn 'lotgenoten': ze hebben in een ontvankelijke periode van hun leven hetzelfde ervaren en daardoor een gemeenschappelijke identiteit gekregen. Het andere type generatie is niet het product van de geschiedenis, maar ze creëert haar. De leden ervan zijn 'strijdgenoten'.

Het zal duidelijk zijn dat Van Doorn zowel de Tachtigers als de Vijftigers als een voorbeeld beschouwt van het tweede type. De stilering tot een generatie is volgens hem een tactische zet, bedoeld om aandacht te krijgen en positie te verwerven. We hebben in de vorige paragraaf gezien dat er reden is om hem bij te vallen waar het gaat om het groepsgedrag van de Vijftigers. Het is alleen de vraag of de stilering

tot een generatie zo'n grote rol speelt als Van Doorn doet voorkomen. Behalve Kouwenaar en Vinkenoog zijn er nauwelijks andere Vijftigers die 'ouderen' tegenover 'jongeren' plaatsen en Rodenko ontkent zelfs het bestaan van een 'generatie-revolutie'.¹¹ *Braak* en *Blurb* presenteren zich ook niet als het blad van het 'jongere geslacht', alleen *Podium* doet dat.¹²

De toon die Vinkenoog aanslaat in zijn commentaar op de *Elsevier* enquête, treffen we bovendien niet overal aan. Sterker nog: in 1952 is diezelfde Vinkenoog opvallend beleefd over 'oudere' dichters als Van den Bergh, Marsman, Roland Holst en Slauerhoff.¹³ Dat brengt ons vanzelf op de vraag wie precies de 'ouderen' waren tegen wie de Vijftigers zich afzetten. Literatuurhistorici vermelden altijd de kritiek op *Forum* en *Criterium*. Die was er inderdaad, maar zoals Anbeek (1990: 200f) heeft laten zien, was ze in het geval van het laatste tijdschrift minder algemeen dan ze meestal wordt voorgesteld.

Vreemd genoeg wordt in literatuurgeschiedenissen geen aandacht besteed aan de kritiek op recensenten als Donker, Kelk, Van der Plas, Smit, De Vries en Van Vriesland. Terwijl zij, anders dan de *Criterium*-auteurs, vaak expliciet bij hun naam worden genoemd en het felst lijken te worden aangevallen. Zij zijn het die Vinkenoog kwalificaties doet gebruiken als 'onbevoegd' en 'incompetent', niet alleen in *Blurb* 6, maar ook nog jaren later in de derde, uitgebreide druk van *Atonaal* (Vinkenoog 1956).

Dat hij niet de enige was die er zo over dacht, blijkt uit een woedend stuk van Lucebert in *Braak* 3 ('heel het nederlandse culturele leven wordt beheerst door corrupte kwakzalvers die slechts hun positie kunnen handhaven door een heroproeping van vóóroorlogse toestanden') en een tweetal veel rustiger getoonzette artikelen van Rodenko uit 1952, waarin hij zich afvraagt of Hendrik de Vries wel in staat is 'experimentele' poëzie te beoordelen (Lucebert 1950, Rodenko 1990-1991 deel 2: 167-171).¹⁴

We moeten daarom bij de 'ouderen' waar Vijftig zich tegen afzet, waarschijnlijk in de eerste plaats denken aan Donker c.s. Zij maken ook daadwerkelijk deel uit van het 'bastion van de bestaande orde' waar Van Doorn over spreekt, en dat kan niet worden gezegd van doden als Ter Braak en Du Perron. Weliswaar bevinden zich onder de genoemde schrijvers/recensenten nauwelijks grote namen, maar het waren wel degenen waar de Vijftigers tegenop liepen in hun pogingen een plaats te verwerven. De situatie komt enigszins overeen met die welke De Nooy schetst rond de Maximalen. Deze was voor hem een reden een correctie aan te brengen op de oorspronkelijke stelling van Bourdieu over de strijd tussen 'machthebbers' en 'nieuwkomers'. Volgens die correctie kunnen we beter spreken van een strijd tussen 'beginnende auteurs en collega's die weliswaar al langer publiceren, maar die ook nog bezig zijn om een naam voor zichzelf te vestigen'. Het uitroepen van een nieuwe stroming zou daarom vooral repercuussies hebben voor generatiegenoten. 'Bekende en hooggewaarde auteurs fungeren als referentiepunt voor een nieuw programma, epigonen van deze auteurs zijn degenen wiens posities men betwist,

maar de generatiegenoten vormen de anonieme of relatief onbekende massa waarvan de auteurs zich willen onderscheiden' (De Nooy 1993: 27f).

Of dit in zijn algemeenheid klopt, valt te betwijfelen. Per slot van rekening viel men in de tijd van de historische avant-garde wel degelijk grote namen aan, zowel die van dode als van levende schrijvers.¹⁵ In het geval van de Vijftigers is het aantal bekritiseerde beroemdheden inderdaad gering, maar men kan auteurs als Donker of Van Vriesland onmogelijk collega's noemen 'die ook nog bezig zijn om een naam voor zichzelf te vestigen'. Dat laatste geldt eigenlijk alleen voor Van der Plas.

Ook de correctie van De Nooy behoeft dus correctie, waarbij misschien verschil moet worden gemaakt tussen schrijvers zonder meer en schrijvers die recenseren. Het lijkt verder verstandig voorzichtig te zijn met het begrip 'generatie' en het allereerst te beschouwen als een strategisch concept. Dat dit concept uiterst effectief kan zijn bij het profileren van een groep schrijvers leren ons de Vijftigers, want zij vormen, samen met de Tachtigers, het bekendste voorbeeld van een literaire generatie.

3. Vernieuwing

De Vijftigers mogen zich dan weinig hebben geïnteresseerd voor hun naam, ze wilden wel bekend staan als vernieuwers. Wat dat betreft gedroegen ze zich geheel conform de beweringen van institutionele onderzoekers over jonge, beginnende schrijvers. Men zou zelfs kunnen zeggen dat voor sommige Vijftigers 'nieuwe Nederlandse poëzie' als naam fungeerde. Dat geldt in het bijzonder voor Vinkenoog, die de aanduiding afkortte tot 'n.n.p.' (Vinkenoog 1952).

De nadruk die op vernieuwing werd gelegd, komt in alle, eerder genoemde literatuur aan bod, maar Doorman is er het meest uitvoerig over. Hij plaatst de Vijftigers in het gezelschap van de avant-gardisten uit de eerste helft van de twintigste eeuw, omdat ook zij de ontwikkeling van literatuur – of kunst in het algemeen – beschouwen in termen van vooruitgang. Dat betekent volgens hem dat het heden wordt gezien als 'het verleden van de toekomst' (Doorman 1994: 93). Die mooie, paradoxale formulering legt hij uit aan de hand van Schönberg, voor wie, vanaf het moment dat hij zijn ideeën uiteenzette, nog maar één manier bestond waarop er voortaan kon worden gecomponeerd: de zijne. Hij ging ervan uit dat zijn collega's dit zouden inzien en voorspelde als het ware dat musicologen later zouden zeggen dat hij een beslissende en onvermijdelijke stap had gezet, die de loop van de muziek had veranderd.

Geldt dit ook voor de Vijftigers? Hun houding tegenover de gangbare praktijk was niet minder afwijzend dan die van Schönberg. 'De Nederlandse poëzie is doodgelopen', schreef Kouwenaar in *Reflex* 2. Die diagnose werd een jaar later door Lucebert in *Braak* herhaald ('De Nederlandse poëzie is dood') en in 1951 nog eens, deze keer door Andreus.¹⁶

Omdat de ‘oude’ poëzie dood was, moest er een ‘nieuwe’ komen. ‘Volgens mij komt die er ook’, schreef Andreus in zijn commentaar op de *Elsevier* enquête in *Blurb* 6. ‘Wanneer men het gladde, gezapige en kleinburgerlijke gedoe aanziet, dat op het ogenblik nog steeds voor poëzie doorgaat, is dat niet anders meer dan wetmatig’ (Andreus 1951). Die laatste woorden vormen de perfecte illustratie van de ideeën over vernieuwing en vooruitgang van Schönberg en andere avant-gardisten.¹⁷

Uit het proefschrift van Doorman blijkt dat de Vijftigers het gevoel hadden, deel uit te maken van een historisch proces dat onvermijdelijk zou leiden tot een nieuwe poëzie. Er wordt niet in gegaan op het beroep dat ze deden op dada en het surrealisme. Toch verdient dat speciale aandacht, want het maakte hen kwetsbaar voor het verwijt dat ze geen ‘echte’ vernieuwers waren, maar slechts oude experimenten herhaalden.

Dat verwijt klonk al ten tijde van De Experimentele Groep en is beroemd geworden door een bespreking van *Reflex* 1 met als kop: ‘Schon dada gewesen’.¹⁸ De dichters die tot de groep behoorden, lieten dit niet over hun kant gaan. Lucebert schreef in *Braak*: ‘Wat weten die klootzakken van dat wat het dadaïsme in de ontwikkeling van de hedendaagse kunst betekent? Niets, Niets weten ze, niets niets voelen ze’ (Lucebert 1950). Kouwenaar reageerde een jaar later rustiger en diplomatieker toen hij uitlegde dat dada en surrealisme ‘bronnen’ zijn waar een modern dichter nog steeds uit kan putten, zeker in Nederland, waar van beide nog weinig gebruik is gemaakt (Kouwenaar 1949b).

Niet alleen Doorman laat het beroep op dada en surrealisme onbesproken, dat gebeurt ook in andere studies. We weten daardoor niet hoe de Vijftigers erin geslaagd zijn de recensenten ervan te overtuigen, dat ze wel degelijk voor vernieuwing zorgden. Dat is trouwens niet iedereen gelukt. In het geval van Schierbeek is er altijd twijfel blijven bestaan over de originaliteit van zijn werk, vergeleken met dat van Joyce en andere avant-gardisten (Beekman 1996).

Volgens Fokkema (1979: 125) werd *Atonaal* gelezen tegen de achtergrond van ‘expressionisme, dadaïsme en surrealisme’. Daaruit blijkt nog eens hoeveel waarde wordt gehecht aan de wijze waarop schrijvers zichzelf presenteren. In het proefschrift van De Jager wordt om die reden uitvoerig stil geval bij de inleiding van Vinkenoog. Die vond bij critici weinig genade, maar blijkt toch uiterst effectief te zijn geweest bij het propageren van het idee dat er wel moest worden gestreefd naar een ‘nieuwe poëzie’, aangezien de Tweede Wereldoorlog het onmogelijk had gemaakt de oude vormen te gebruiken.¹⁹

De Jager spreekt in dit verband van een ‘Avantgardistisch Scenario’. Veel critici namen dit scenario over, met als gevolg dat de legitimiteit van de ‘revolutie’ die de Vijftigers voorstonden, al snel geen punt van discussie meer was. Sterker nog: binnen een paar jaar tijd werden de Vijftigers *geprezen* omdat ze revolutionair zouden zijn. Ze verwierven bovendien al gauw een exclusieve status. Terwijl Vinkenoog bij het samenstellen van zijn bloemlezing twijfelde of hij ook Charles, Van der Graft of

Vroman moest opnemen, en Rodenko bij het verschijnen van *Atonaal* liet weten dat hij Diels en Tergast miste, zijn het een paar jaar later enkel nog de Vijftigers die als vernieuwers gelden – met Vroman in de rol van verwante geest zonder organisatorische bindingen (Fokkema 1970: 117, Rodenko 1991: 107).

Uit die ontwikkeling blijkt dat de Vijftigers zo bedreven waren in promotie en publiciteit dat ze erin slaagden hun eigen imago te creëren. We zullen daar verderop meer voorbeelden van zien. Maar we kunnen nu al Doorman bijvallen als hij concludeert dat de beeldvorming rond Vijftig vooral een zaak was van de betrokkenen zelf en de literatuurhistorici er weinig aan hebben bijgedragen (Doorman 1994: 150f).

4. Sociale dwang

Wat heeft de recensenten ertoe gebracht de Vijftigers na een paar jaar te accepteren? We zagen eerder dat is beweerd, dat het schandaal rond Aafjes gunstig heeft uitgedrukt. Inderdaad begon de acceptatie een paar maanden na die gebeurtenis, maar met die constatering is nog niet de vraag beantwoord waarom de critici hun verzet opgaven.

Volgens De Jager deden ze dat onder ‘sociale dwang’. De lof die de recensenten de dichters vanaf eind 1953 toezwaaiden, berust in zijn optiek niet op ‘congenialiteit of opzienbarende leeservaringen, maar op de opvattingen omtrent wenselijk sociaal gedrag; men apprecieerde niet, maar men accordeerde’ (De Jager 1992: 189). Voor die bewering geeft hij geen argumenten, maar dat wil niet zeggen dat hij geen gelijk kan hebben: we kennen immers uit het institutionele onderzoek het begrip ‘orkestratie’. Dat is de uitdrukking van het idee dat consensus over literaire kwaliteit het resultaat is van een sociaal proces waarbij recensenten hun oordelen op elkaar afstemmen.²⁰ We weten bovendien uit studies naar orkestratie dat recensenten in het openbaar soms hun meningen aanpassen, maar in de privé-sfeer bij hun vroegere standpunt blijven. Zo conformeerde Coster zich in het begin van de jaren dertig aan het oordeel dat Van Ostaijen een van de belangrijkste dichters was, terwijl hij in zijn correspondentie liet weten hem nog even zwak te vinden als voorheen (Dorleijn 1996).

In het geval van de Vijftigers waren er verschillende betrokkenen die de oprechtheid van de critici in twijfel trokken. Een van hen was Den Besten, de redacteur van ‘De Windroos’. Hij liet Vinkenoog in een brief weten te geloven dat ‘het gros der recensenten geen fluit meent van wat ze schrijven, maar bang zijn de tijdgeest te missen’ (Fokkema 1979: 193f). Dat was in 1951, dus een paar jaar voor de omslag. Een paar jaar na die gebeurtenis dreef Vinkenoog in het openbaar de spot met de recensenten en herinnert eraan dat sommigen ‘in alle onschuld dachten halsoverkop hun vroegere meningen te moeten herzien, hierbij dialectische zwenkingen verrichtende die men niet anders dan met bewondering kan gadeslaan’ (Vinkenoog 1956: 17).

Zijn spotlust richtte zich in het bijzonder op Donker. Die maakte inderdaad

een radicale ommezwaai: terwijl hij in 1952 Luceberts poëzie 'idiocie' noemde en Hanlo's 'Jossie' vergeleek met 'een song uit de mond van een tandlozen neger', beweerde hij een paar jaar later dat Lucebert 'ontegengesteld' een dichter is, en vroeg hij kort daarna aandacht voor hem en de andere Vijftigers op een internationaal PEN-congres (Donker 1952, 1953, 1954).

Als in 1955 *Nieuwe griffels, schone leien* verschijnt, schrijft Donker dat hij op allerlei manieren heeft geprobeerd bij het publiek 'begrip en waardering' of 'op zijn minst belangstelling' te wekken voor het werk van de Vijftigers, maar dat Campert heeft laten weten hem niet te vertrouwen en zijn activiteiten verklaart vanuit 'een minderwaardig motief als de zucht om bij te blijven' (Donker 1955: 407f). Het zijn misschien dit soort uitspraken geweest die De Jager op het idee hebben gebracht, dat de recensenten niet apprecieerden als wel accordeerden, maar alleen als we - net als in het geval van Coster - de standpunten die critici in het openbaar verdedigden, kunnen vergelijken met meningen in de privé-sfeer, is het mogelijk daar zekerheid over het krijgen.

De vraag is bovendien: wie oefende(n) de dwang uit waaraan de recensenten gehoorzaamden? Anders gezegd: wie nam(en) het voortouw bij het accepteren van de Vijftigers? Het was niet Rodenko, want die begon zich pas te roeren toen de strijd al was gestreden. Maar wie was - of wie waren - het dan wel? Die vraag wordt door De Jager niet gesteld, met als gevolg dat zijn bewering over 'sociale dwang' in de lucht blijft hangen.

De Jager beperkt zich in zijn proefschrift tot de dag- en weekbladkritiek. Om te weten hoe essayisten en academici reageerden, doen we er goed aan nog wat langer bij Donker stil te staan, want hij verenigde in zijn persoon de journalistieke, de essayistische en de academische literatuurbeschouwing.²¹ Zodra hij als journalist of, iets nauwkeuriger gezegd, als oprichter en redacteur van *Critisch Bulletin* zijn verzet tegen Vijftig opgaf, ging hij zich ook in zijn andere hoedanigheden met het onderwerp bezighouden - waarbij het verschil tussen de essayist en de academicus niet altijd duidelijk is. In 1954 hield hij, als Donkersloot, een lezing over het expressionisme voor de School voor Taal- en Letterkunde waarin hij uitvoerig inging op het 'experiment' in de literatuur en in dat verband Campert en Lucebert vermeldde als 'de allerjongsten, die zich wellicht te bewust experimenteel noemen' (Donkersloot 1954: 24). Twee jaar later gaf hij de Vijftigers een prominente plaats in een beschouwing over de naoorlogse literatuur, waarbij hij wederom veel aandacht besteedde aan het 'experiment' (Donkersloot 1956).

Ondertussen waren ook andere essayisten en academici actief geworden. In 1954 verscheen Buddingh's 'Aandacht voor de avant-garde' - de tekst van een lezing uit november 1953 - en een jaar later kwam er al een boek over de Vijftigers uit: *Muze zonder corset* (Buddingh'1960, Kool 1955). Beide publicaties waren apologetisch van karakter en legden de nadruk op de traditie waaruit de Vijftigers zouden zijn voortgekomen, waarbij in het bijzonder werd gewezen op ontwikkelingen in het buitenland.

Er verscheen in 1955 nog een ander boek over de Vijftigers, te weten het proefschrift van Van Caspel. Het openingshoofdstuk daarvan is de eerste poging van de zijde van de literatuurwetenschap tot een geschiedschrijving van de groep (Van Caspel 1955, hoofdstuk 1). De Vijftigers stonden toen al in Knuvelers *Handboek tot de moderne Nederlandse letterkunde* (Knuveler 1954).²²

De Vijftigers blijken dus bijna tegelijkertijd geaccepteerd te zijn door de journalistieke, de essayistische en de academische literatuurbeschouwing²³ Dit is een eclatant succes, zeker voor een groep die zich als revolutionair presenteerde en waarvan de meeste leden voor 1951 nauwelijks bekend waren. De studies die hierboven zijn besproken maken het niet mogelijk dit succes afdoende te verklaren, maar ze leren ons wel in welke richting we die verklaring moeten zoeken. Het is bovendien duidelijk geworden dat het succes niet slechts bestond uit een snelle verovering van een plaats in het literaire veld. Het is de Vijftigers ook gelukt om, eerst in de dag- en weekbladkritiek en snel daarna in de essayistische en de academische literatuurbeschouwing op een manier te worden beschreven die sterk overeenkomt met de wijze waarop ze zichzelf in het begin van de jaren vijftig aan het publiek presenterden.

Ze staan tot op de dag van vandaag bekend als een groep die voor een breuk zorgde in de ontwikkeling van de Nederlandse poëzie, daarbij gebruik makend van de erfenis van het dadaïsme en surrealisme; ze worden altijd aangeduid als 'jongeren' of 'nieuwe generatie'; er wordt altijd geprobeerd uit de ideeën van de verschillende leden een gemeenschappelijk programma te construeren; er is altijd sprake van 'spontaniteit', van 'experimentele poëzie' en 'proefondervindelijke houding'.²⁴

Hoezeer de academische geschiedschrijvers zich laat leiden door de presentatiewijze van de dichters, blijkt uit het beeld dat bestaat van de voorgeschiedenis van Vijftig. Dat beeld is vooral gevormd door Kouwenaar. Toen *Atonaal* verscheen keek hij als 'toekomstig historicus van de eigen tijd' (Doorman) achterom en beschreef de ontwikkeling van de Nederlandse poëzie in de jaren die aan de bloemlezing voorafgingen. Als de belangrijkste stadia in die ontwikkeling beschouwde hij *Het Woord* en De Experimentele Groep Holland, waarbij hij *Het Woord* prees om de aandacht die het besteedde aan het irrationele element in de poëzie.²⁵ Wat Kouwenaar feitelijk deed, was zijn eigen ontwikkeling beschrijven, samen met die van Elburg en Lucebert. De meeste Vijftigers hadden een ander parcours afgelegd. Toch is het sinds Van Caspels proefschrift gebruikelijk Kouwenaars idee van een voorgeschiedenis over te nemen en als historisch feit te presenteren.

5. Mythologie

De Vijftigers zijn niet de enigen die erin geslaagd zijn hun eigen imago te creëren. Sinds Van den Van den Akker in 1989 aandacht vroeg voor de invloed van schrijvers op de literatuurgeschiedschrijving, is van verschillende Nederlandse

auteurs aangetoond dat ze een belangrijk aandeel hadden in het beeld dat van hen bestaat.²⁶ Ook in het buitenland is het verschijnsel opgemerkt. Speciale aandacht verdient een studie van Strong over de groepen rond Auden, Borges en Breton. Elk van die groepen heeft van zichzelf een beeld geschapen, dat in de studie wordt aangeduid als 'de persoonlijke mythologie'. Literatuurhistorici blijken die mythologie zonder veel aarzeling over te nemen. Ze gaan daarbij voorbij aan de strategische functie ervan en tonen weinig oog voor de spanning die bestaat tussen de literaire programma's en de literaire praktijk. Wat dat laatste betreft merkt Strong het volgende op:

Official histories have over the years privileged written self-portraits over behavior contradicting those self-portraits (Strong 1997: 68).

Iets vergelijkbaars geldt voor de Vijftigers zoals ik aan het slot van dit artikel zal proberen duidelijk te maken door een aspect van het zelfbeeld te bespreken dat nog niet aan de orde kwam: het primitivisme. De term 'primitivisme' heeft verschillende betekenissen, maar wordt hier gebruikt als aanduiding van de belangstelling voor niet-gecanoniseerde uitingen als zogeheten 'primitieve' kunst, kindertekeningen, volkskunst en het werk van geesteszieken.²⁷ Literatuurhistorici beweren al heel lang dat de Vijftigers 'grote belangstelling' hebben voor het werk van 'kinderen, primitieven en krankzinnigen', waarbij ze meer dan eens de indruk wekken dat de Vijftigers de eersten in Nederland waren die hiervoor warm liepen.²⁸

Net als in vele andere gevallen vormen de bloemlezingen waarmee de Vijftigers zich manifesteerden de belangrijkste bron voor deze bewering. In twee daarvan komen 'primitieve' culturen ter sprake. Bij Rodenko betreft het slechts een korte opmerking, waarin hij een vergelijking maakt tussen het 'klimaat' waarin 'moderne' poëzie ontstaat en 'het psychisch klimaat der primitieve volkeren' (Rodenko 1991: 185). Kouwenaar is iets uitvoeriger. Hij brengt de poëzie van de Vijftigers in verband met een streven dat ook in 'verschillende andere sectoren van het naoorlogse ervaringsgebied' te bespeuren is: dat naar 'het authentieke, het ontwikkelde en ongedeelde' zoals onder andere te vinden in 'volksmuziek- en dans, de authentieke jazz, de kindertekeningen, de prehistorische kunst, de kunst van zogezegd primitieve volkeren' (Kouwenaar 1955a: 12f).

Literatuurhistorici hebben zich zozeer door deze uitspraken laten beïnvloeden, dat niemand op het idee is gekomen te inventariseren waaruit de primitivistische gezindheid zou blijken. Nu gaat het om de belangstelling voor een onafzienbare reeks kunstwerken van zeer uiteenlopende aard en functie, dus het is een tijdrovende klus. Maar als we ons beperken tot het werk van 'kinderen, primitieven en krankzinnigen' merken we dat die belangstelling helemaal niet zo groot is, en zeker niet algemeen. Zo heeft Kouwenaar zich na 1955 nooit meer over het onderwerp uitgelaten. Ook van de andere Vijftigers is meestal slechts een incidentele uitspraak bekend, en vaak zelfs dat niet.

De enigen voor wie de uitingen van kinderen, primitieven en krankzinnigen veel betekenden, waren Hanlo, Lucebert en Rodenko. Eerstgenoemde schrijft in *Zonder geluk valt niemand van het dak*, ontstaan in 1949/1950, dat hij een 'wortel' had in Afrika en een 'groot bewonderaar' was van Afrikaanse muziek en dans' (Hanlo 1972: 74, 38). Enkele van zijn publicaties zijn verlucht met kindertekeningen, waarvan de bekendste tekening die van Jos Léautaud is, in de *Verzamelde gedichten* opgenomen naast 'Jossie'.²⁹

Ook Lucebert bezat grote belangstelling voor kindertekeningen. Hij had in het nooit verschenen nummer 7 van *Braak* kindertekeningen willen opnemen en zei in 1959, bij gelegenheid van een tentoonstelling van zijn beeldend werk, over de strip die hijzelf als kind maakte: 'Alles wat er na gekomen is en nog komt, wil er op lijken'.³⁰ Over 'primitieve' kunst zijn van hem, bij mijn weten, geen uitspraken bekend. Maar we weten wel dat hij zijn leven lang grote interesse had voor werk van geesteszieken (of 'art brut') en er bestaat een poeticaal opstel van hem uit 1949, 'De tortuur der muzen' waarin hij beweert: 'Verzen worden geschreven door gede-sequilibriumbreerden'.³¹

Dat laatste was ook de mening van Rodenko, voor wie 'echte poëzie' met 'waan-zin en dood' van doen had (Van Deel 1980: 241). Die uitspraak deed hij weliswaar vlak voor zijn dood, maar ze klinkt als een samenvatting van wat hij beweerde vanaf het begin van zijn carrière, toen hij de Europese cultuur 'voor een deel een schep-ping van geesteszieken' noemde en stelde dat zelfmoord en waanzin tot het beeld van 'de moderne dichter' behoorde (Rodenko 1990-1001 deel 2: 372, deel 4: 289). Men mag aannemen dat hij vanuit die gedachte al in 1946 bij de redactie van *Colum-bus* aandacht vroeg voor uitingen van geesteszieken, kinderen en primitieven en in 1951 een tijdschrift probeerde op te richten, gewijd aan literatuur en psychologie, waarin duidelijk moest worden gemaakt dat het pathologische een belangrijke men-selijke en culturele waarde vertegenwoordigt (Hilberdink 2000: 142, 160ff).

Alles bij elkaar is dit een bescheiden oogst aan primitivistische ideeën en sym-pathieën, zeker als we bedenken dat Hanlo en Rodenko vaak worden beschouwd als randfiguren van Vijftig. Toch lijkt de identificatie van de Vijftigers met het primitivisme vroeg te zijn begonnen. We komen haar in ieder geval al tegen in essayistische en academische beschouwingen vanaf het midden van de jaren vijftig (Buddingh' 1969, Kool 1955, Minderaa 1964).

De gewoonte om de dichters in een adem met Cobra te noemen, heeft waar-schijnlijk aan die identificatie bijgedragen. Cobra staat immers bekend als een groepering met een sterk primitivistische inslag. Ook de associatie met het dadaïs-me en surrealisme of, nog ruimer, met de historische avant-garde, kan bijgedragen hebben aan de identificatie. Een enkele literatuurbeschouwer uit de jaren vijftig verwijst expliciet naar dit verleden en trekt een lijn van Gauguin – die vond 'dat de Europese kunst doodgelopen was en dat er slechts heil was te verwachten van een terugkeer naar het primitieve' – via Picasso en de surrealisten, naar de 'experimen-tele dichters' (Kool 1955: 98ff).

De dadaïstische en surrealistische belangstelling leidde tot verzamelingen van etnografica en 'art brut', beschouwingen over diverse primitivistische onderwerpen en publicaties als 'Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous' van Artaud. Ook verschillende leden van Cobra hebben verzamelingen aangelegd en over het onderwerp van hun liefde geschreven, maar dat geldt niet voor de Vijftigers. Zelfs op het gebied dat hen het meest vertrouwd was - de poëzie - kwamen ze niet tot daden, zoals blijkt uit de geschiedenis van de aandacht voor wat we, naar analogie van 'primitieve' kunst, misschien het beste 'primitieve' poëzie kunnen noemen.³²

De literaire belangstelling daarvoor ontstond in de jaren tien en twintig in kringen van expressionisten en dadaïsten. Hoewel in ieder geval een enkeling daarvan op de hoogte moet zijn geweest, werd er in Nederland niet op gereageerd: de eerste bloemlezing van poëzie uit 'primitieve' culturen verscheen pas in 1947. Vervolgens kwam er tussen 1950 en 1960 bijna elk jaar een bundel uit die geheel of gedeeltelijk aan 'primitieve' poëzie was gewijd. In diezelfde tijd kwamen de Vijftigers op. Maar geen van hen was bij het samenstellen van die bundels betrokken.

Literatuurhistorici valt dat soort zaken niet op. Dat komt doordat ze afgaan op het beeld dat de Vijftigers van zichzelf presenteren. Dat beeld bestaat ondertussen al een halve eeuw en is door eindeloze herhaling van 'persoonlijke mythologie' tot historische waarheid geworden.

Literatuuropgave

- Van den Akker** 1989 – W.J. van den Akker, 'Literary History and Poetics', in: J.P. Snapper/T.F. Shannon (eds.), *The Berkeley Conference on Dutch Literature 1987*. Lanham, 1989, 17-31
- Anbeek** 1990 – T. Anbeek, T., *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985*. Amsterdam, 1990
- Andreas** 1951 – H. Andreas, [Reactie op Elsevier-enquête], in: *Blurb* 6 (1951), 6
- Andreas** 1991 – H. Andreas, *Verzameld proza*. Amsterdam, 1991
- Atkins** 1986 – G. Atkins, *Jorn in Scandinavia, 1930-1953*. London, 1968
- Bandier** 1999 – N. Bandier, *Sociologie du surréalisme*. Paris, 1999
- Beekman** 1996 – K. Beekman, 'In weerwil van de kritiek. Het experimentele proza van Bert Schierbeek in de pers', in: *Raster* 76 (1996), 113-122
- Beekman** 1998 – K. Beekman, 'Armandos Zeitschrift De Nieuwe Stijl. Die Verwendung von Manifesten anderer zur Legitimation der eigenen Literatur-und Kunstauffassung', in: H. van den Berg/R. Grüttemeier (Hrsg.), *Manifeste: Intentionalität*. Amsterdam/Atlanta, 1998, 345-365
- Van den Berg** 2002 – H.F. van den Berg, 'Originalitätssuche en de noodzaak tot distinctie. Dada en de Nederlandse avant-garde', in: H.F. van den Berg/G.J. Dorleijn (red.), *Avantgarde! Voorhoede? Vernieuwingsbewegingen in Noord en Zuid opnieuw beschouwd*. Nijmegen, 2002, 157-179
- Brandt Corstius** 1957 – J.C. Brandt Corstius, *De muze in het morgenlicht. Inleiding tot de geschiedenis van de eenheid der westerse literatuur*. Antwerpen, 1957

- Brandt Corstius** 1959 – J.C. Brandt Corstius, *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur*. Utrecht/Antwerpen, 1959
- Brandt Corstius e.a.** 1959 – J.C. Brandt Corstius & K. Jonckheere, *De literatuur van de Nederlanden in de moderne tijd*. Utrecht/Antwerpen, 1959
- Buddingh'** 1969 – C. Buddingh', 'Aandacht voor de avant-garde', in: *Leve het bruine monster en andere schriften*. Amsterdam, 1969, 43-80
- Van Caspel** 1955 – P.P.J. van Caspel, *Experimenten op experimentelen*. Amsterdam, 1955
- Cofalla** 1999 – S. Cofalla, 'Hans Werner Richter – Anmerkungen zum Habitus und zur sozialen Rolle des Leiters der Gruppe 47', in: S. Braese (Hrg.), *Bestandsaufnahme. Studien zur Gruppe 47*. Berlin, 1999, 65-85
- Van Deel** 1980 – T. van Deel, 'Echte poëzie is spelen met vuur. In gesprek met Raul Rodenko, 1975', in: *Recensies*. Amsterdam, 1980, 236-246
- Donker** 1952 – A. Donker, 'Atonaal atavisme. Een onbewoonbaar geworden wereld onbewoonbaar verklaard', in: *Critisch Bulletin* 19 (1952), 152-159
- Donker** 1953 – A. Donker, 'Welk stroomgebied?', in: *Critisch Bulletin* 20 (1953), 493-501
- Donker** 1954 – A. Donker, 'Orpheus experiment', in: *Critisch Bulletin* 21 (1954), 241-251
- Donker** 1955 – A. Donker, 'De bloedbank der experimentele poëzie', in: *Critisch Bulletin* 22 (1955), 401-412
- Donkersloot** 1954 – N.A. Donkersloot, 'Expressionisme in de Nederlandse letterkunde', in: *Het expressionisme. Zes lezingen*. Den Haag, 1954, 5-24
- Donkersloot** 1956 – N.A. Donkersloot, 'Tien jaren. Beklemming en bevrijding, existentie en experiment in de Nederlandse letterkunde na 1945', in: *Tien jaar cultuur, 1945-1955*. 's-Gravenhage, 1956, 17-39
- Doorman** 1994 – M. Doorman, *Steeds mooier. Over vooruitgang in de kunst*. Amsterdam, 1994
- Van Doorn** 2002 – J.A.A. van Doorn, *Gevangen in de tijd. Over generaties en hun geschiedenis*. Amsterdam, 2002
- Dorleijn** 1996 – G. Dorleijn, 'Daarginds kent men u door Coster. Paul van Ostaijen in het Nederlandse literaire veld', in: P. Peeters & E. Spinoy (red.), *Het vouwbeen van de lezer. Over literatuuropvattingen*. Leuven, 1996, 51-70
- Van Dijk** 1999 – N. van Dijk, 'De onverbiddelijke bestseller! De promotie van literair werk in de twintigste eeuw', in: *Jaarboek voor Nederlandse boekgeschiedenis* 6 (1999), 173-187
- Eijkelboom** 1962 – J. Eijkelboom, 'Lucebert – De dichter als schilder als dichter', in: *Museumjournaal* 7 nr. 7/8 (1962), 176-185
- Van El** 2002 – C. van El, *Figuraties en verklaringen. Stijlgebonden schoolvorming in de Nederlandse sociologie na 1968*. Amsterdam, 2002
- Elburg** 1987 – J.G. Elburg, *Geen letterheren. Uit de voorgeschiedenis van de vijftigers*. Amsterdam, 1987
- De Feijter** 1999 – A. de Feijter, 'Verbannen naar het paradijs', in: H. Groenewegen (red.), *Licht is de wind der duisternis. Over Lucebert*. Groningen, 1999, 74-100
- Fokkema** 1979 – R.L.K. Fokkema, *Het komplot der Vijftigers. Een literair-historische documentatie*. Amsterdam, 1979

- Fokkema** 1993 – R.L.K. Fokkema, '4 juli 1953: Lucebert schrijft een 'Open brief aan Bertus Aafjes' – Commotie rond de Beweging van Vijftig', in: M.A. Schenkeveld-Van der Dussen (red.), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Groningen, 1993, 737-774
- Frijhof e.a.** 1999 – W. Frijhoff & M. Spies, *1650. Bevochten eendracht*. Den Haag, 1999
- Goedegebuure** 2001 – J. Goedegebuure, *Het verschrikkelijk wonder. Over de Tweede Wereldoorlog en de Nederlandse literatuur na 1945*. Tilburg, 2001
- Göske** 2000 – D. Göske, 'Joint Ventures in a Forked Tongue? Transatlantic Modernism in Poetry Anthologies, 1917 to 1958', in: B. Korte & R. Schneider & S. Lethbridge (eds.), *Anthologies of British Poetry. Critical Perspectives from Literary and Cultural Studies*. Amsterdam/Atlanta, 2000, 147-169
- Grüttemeier** 2001 – R. Grüttemeier, 'Kanttekeningen bij het beeld van J.C. Bloem', in: *Voortgang* 20, 2001, 165-178
- Hanlo** 1957 – J. Hanlo, *Niet ongelijk*. Amsterdam, 1957
- Hanlo** 1958 – J. Hanlo, *Verzamelde gedichten*. Amsterdam, 1958
- Hanlo** 1972 – J. Hanlo, *Zonder geluk valt niemand van het dak*. Amsterdam, 1972
- Heynders** 1998 – O. Heynders, *Langzaam leren lezen. Paul Rodenko en de poëzie*. Z.p., 1998
- Hilberdink** 2000 – K. Hilberdink, 'Ik ben een vreemdeling. Ik sta apart'. *Een biografie van Paul Rodenko (1920-1976)*. Amsterdam, 2000
- Hummelink** 2002 – M. Hummelink, *Après nous la liberté. Constant en de artistieke avant-garde in de jaren 1946-1960*. Amsterdam, 2002
- De Jager** 1992 – G. de Jager, *Argumenten voor canonisering. De Vijftigers in de dag- en weekbladkritiek, 1949-1959*. Utrecht, 1992
- Janssen** 1994 – S. Janssen, *In het licht van de kritiek. Variaties en patronen in de aandacht van de literatuurkritiek voor auteurs en hun werken*. Hilversum, 1994
- Knuvelde** 1954 – G. Knuvelde, *Handboek tot de moderne Nederlandse letterkunde*. 's-Hertogenbosch, 1954
- Kool** 1955 – H.C. Kool, *Muze zonder corset. Tien thema's met variaties ter inleiding op de experimentele poëzie*. Amsterdam, 1955
- Kouwenaar** 1949a – G. Kouwenaar, 'Poëzie is realiteit', in: *Reflex* nr. 2 (1949), 90-91
- Kouwenaar** 1949b – G. Kouwenaar, 'Maar wat willen die experimentele jongens dan?', in: *De vrije kathedr* 9 (1949) nr. 7, 8-9
- Kouwenaar** 1951 – G. Kouwenaar, 'Pegasus heeft vleugels', in: *Kroniek van Kunst en Cultuur* 12 (1951) nr. 1, 9-12
- Kouwenaar** 1955a – G. Kouwenaar, 'Inleiding', in: *Vijf 5-tigers*. Amsterdam, 5-19
- Kouwenaar** 1955b – G. Kouwenaar, 'Geheel namens mijzelf', in: *Vrij Nederland* 16 maart 1955
- Kouwenaar** 1958 – G. Kouwenaar, 'O bloedende os van mijn verbeelding', in: *Ontmoeting* 11 (1958), 232-238
- Kouwenaar** 1972 – G. Kouwenaar, 'Vijftig is dood, leve de vijftigers', in: *Juffrouw Idastraat* 11 1 nr. 2/3 (1972), 1-3
- Laan** 1991 – N. Laan, 'De psychiatrische patiënt als kunstenaar', in: S. Haakman (red.), *Art brut. Teksten over kunst en waanzin*. Amsterdam, 1991, 19-29
- Laan** 1997 – N. Laan, *Het belang van smaak. Twee eeuwen academische literatuurgeschiedenis*. Amsterdam, 1997

- Laan** 1999 – N. Laan, 'Hendrik de Vries in beeld', in: K.D. Beekman/M.T.C. Mathijssen-Verkooijen/G.F.H. Raat (red.), *De as van de romantiek. Opstellen aangeboden aan prof. dr. W. van den Berg bij zijn afscheid als hoogleraar Moderne Nederlandse Letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam*. Amsterdam, 143-153
- Laan** 2000a – N. Laan, 'Groningen, Tahiti, Zwitserland. Over het primitivisme van De Ploeg', in: G.J. van Bork/N.Laan (red.), *Kunst- en letterkunst*. Amsterdam, 2000, 93-109
- Laan** 2000b – N. Laan, 'Het kind, het volk en de geesteszieke. De moderne literatuur volgens Cyrille Offermans', in: *Literatuur* 17 (2000), 217-225
- Laan** 2002 – N. Laan, 'Waardering voor het primitieve bij Nederlandse schilders en schrijvers in het interbellum', in: H.F. van den Berg/G. Dorleijn (red.), *Avantgarde! Voorhoede? Vernieuwingsbewegingen in Noord en Zuid opnieuw beschouwd*. Nijmegen, 2000, 123-136
- Laan** 2003 – N. Laan, 'Literaire generaties', in: *Nederlandse letterkunde* 8 (2003), 296-301
- Laan** 2005 – N. Laan, 'Aandacht voor 'primitieve poëzie', of: het beeld van de avant-garde' in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 121, 39-56
- Lucebert** 1949 – Lucebert, 'Verdediging van de 50-ers', in: *Cobra*.4 (1949), 10
- Lucebert** 1950 – Lucebert, 'De Nederlandse literatuur is dood, lang leve de Nederlandse literacteur', in: *Braak* nr. 3 (1950), 49-52
- Lucebert** 1999 – Lucebert, 'De tortuur der muzen', in: H. Groenewegen (red.), *Licht is de wind der duisternis. Over Lucebert*. Groningen, 1999, 205-210
- Maso** 1990 – B. Maso, 'De ontwikkeling van culturele smaak. Het geval van de mode', in: C.C. Rohde (red.), *Moderne levensstijlen*. Amsterdam/Atlanta, 1990, 160-183
- Minderaa** 1964 – P. Minderaa, 'De poëzie der zogenaamde experimentelen', in: *Opstellen en voordrachten uit mijn hoogleraarstijd, 1948-1964*. Zwolle, 1964, 362-385
- De Nooy – W. de Nooy**, *Richtingen en lichten. Literaire classificaties, netwerken, instituties*. Rotterdam, 1993
- Polizzotti** 1995 – M. Polizzotti, *Revolution of the Mind. The Life of André Breton*. London, 1995
- Van Rees** 1983 – C.J. van Rees, 'How a Literary Works Becomes a Masterpiece. On the Threefold Selection Practised by Literary Criticism', in: *Poetics* 12 (1983), 397-417
- Van Rees** 1985 – C.J. van Rees, 'Consensusvorming in de literatuurkritiek', in: H. Verdaasdonk (red.), *De regels van de smaak*. Amsterdam, 1985, 59-85
- Renders** 1998 – H. Renders, *Zo meen ik dat ook jij bent. Biografie van Jan Hanlo*. Amsterdam/Antwerpen, 1998
- Renders** 2000 – H. Renders, *Braak. Een kleine mooie revolutie tussen Cobra en Atonaal. Met een facsimile-uitgave van het tijdschrift*. Amsterdam, 2000
- Rodenko** 1990-1991 – P. Rodenko, *Verzamelde essays en kritieken*. Amsterdam, 1990-1991 (4 delen)
- Ross** 1967 – R.H. Ross, *The Georgian Revolt. Rise and Fall of a Poetic Ideal, 1910-1922*. London, 1967
- Rothuizen** 1983 – W. Rothuizen, 'J.M. Prange in de jungle der moderne kunst', in: M. van Amerongen/R.O. van Gennep (red.), *Het orgasme van Lorre. Nieuwe verhalen, gedichten en artikelen*. Amsterdam, 1983, 199-210
- Schierbeek/De Vries** 1952 – B. Schierbeek/H. de Vries, 'Bert Schierbeek versus Hendrik de Vries', in: *Vrij Nederland* 16 augustus 1952

- Stokvis** 1991 – W. Stokvis, 'Lucebert – een intellectuele barbaar', in: *Lucebert, schilder-dichter*. Amsterdam/Haarlem, 1991, 31-51
- Stokvis** 1994 – W. Stokvis, 'De invloed van l'Art brut op Cobra', in: S. Haakman (red.), *Art brut. Teksten over kunst en waanzin*. Amsterdam, 1994, 37-48
- Stokvis** 2001 – W. Stokvis, *Cobra. De weg naar spontaniteit*. Blaricum, 2001
- Strong** 1997 – B.E. Strong, *The Poetic Avant-Garde. The Groups of Borges, Auden and Breton*. Evanston, 1997
- De Vriend** 1986 – G. de Vriend, 'De poëzie van Vijftig', in: G.J. van Bork & N. Laan (red.), *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis. Poetische opvattingen in de Nederlandse literatuur*. Groningen, 1986, 253-262
- Vinkenoog** 1951a – S. Vinkenoog, 'S.o.s, naar aanleiding van een enquête', in: *Blurb* nr. 6 (1951), 2-7
- Vinkenoog** 1951b – S. Vinkenoog, 'Bij wijze van inleiding', in: *Atonaal*. 's Gravenhage, 1951, 5-12
- Vinkenoog** 1952 – S. Vinkenoog, 'n.n.p.', in: *Tijd en mens* 3 nr. 1 (1952), 60-66
- Vinkenoog** 1956 – S. Vinkenoog, 'Inleiding tot der derde druk', in: *Atonaal*. 's –Gravenhage, 13-22 (derde, uitgebreide druk)
- Weisgerber** 1989 – J. Weisgerber, 'De sociologie van de avant-garde. Het ontstaan van het Nederlandse experimentalisme', in: *Avant-garde/modernisme*. Brussel, 1989, 111-136
- Wilholt** 2001 – N. Wilholt, *Voor alles artiste. Uitgever Stols en het literaire leven in het Interbellum*. Zutphen, 2001

Noten

- 1 Omdat de sociologie diverse scholen of richtingen kent, is het definiëren van het vak geen eenvoudige aangelegenheid, zoals blijkt uit Van El 2002.
- 2 Weisgerber 1989: 133. De stelling is bij Weisgerber gecursiveerd.
- 3 Zie voor de plaats van het institutionele onderzoek binnen de literatuurgeschiedschrijving Laan 1997 (hoofdstuk 14).
- 4 Dit temeer omdat sommige verschillen van mening openlijk werden uitgevochten, zoals we nog zullen zien. Moeten we hieruit concluderen dat het niet altijd lukte één front te vormen? Of was die wens toch minder vurig aanwezig dan Fokkema denkt?
- 5 Het is in dit verband belangrijk zich te realiseren dat alle bloemlezingen, ook die van het programmatische soort, het resultaat zijn van compromissen en dat de rol van de uitgeverij vaak groter is dan die van de bloemlezer. Zie Göske 2000.
- 6 Standaardvoorbeelden van een leider en organisator zijn Breton en George, maar het zou onjuist zijn om te denken dat er geen andere vormen van leiderschap bestaan, of dat er na de Tweede Wereldoorlog geen ruimte meer zou zijn geweest voor literair leiderschap, zoals blijkt uit Cofalla 1999.
- 7 Zoals blijkt uit Atkins (1968: 48ff) ligt de oorsprong van de term bij Jorn. Zie over De Experimentele Groep Holland en Cobra Hummelink 2002 en Stokvis 2001.
- 8 Zie Bandier 1999: 106ff en Polizzotti 1995: 210ff. Dat het aantal ismen 'in de honderden' loopt, is een schatting van Van den Berg 2002: 176.
- 9 Voor het volgende is gebruik gemaakt van Laan 2003.
- 10 Zie voor de citaten Van Doorn 2002: 140, 141.

- 11 Hij voegt daar wel aan toe dat hij de restrictie moet aanbrengen 'dat het de circa drieëntwintigjarigen zijn, aan wier stuwkracht het te danken is dat de nieuwe poëzie ten slotte toch als een min of meer samenhangend front zichtbaar is geworden' (Rodenko 1990-1991 deel 1: 107).
- 12 'Bij wijze van inleiding' (*Podium* 1952 jrg 8 nr. 4). In België noemde *Tijd en mens* zich vanaf het begin 'Tijdschrift van de nieuwe generatie'.
- 13 Vinkenoog 1952. Die beleefdheid treffen we ook aan in het bekende antwoord van Kouwenaar op de vraag wat hij van Nijhoff vindt. Zie Kouwenaar 1955b.
- 14 Zie voor een andere aanval op De Vries uit dezelfde periode Schierbeek/De Vries 1952. Ongepubliceerd bleef een kritische reactie van Lucebert. Zie daarvoor De Feijter 1999: 86ff.
- 15 Een voorbeeld daarvan is de bejegening door de surrealisten van schrijvers als Barrès, Claudel, France en De Rénier. Zie Bandier 1999 en Polizzotti 1995.
- 16 Kouwenaar 1949a: 91, Lucebert 1950, Andreus 1951: 6.
- 17 Zie in dit verband ook Beekman 1998: 351ff.
- 18 Het artikel was van Prange, maar de kop zou door Carmiggelt zijn bedacht (Rothuizen 1983: 203).
- 19 Critici kwalificeerden de inleiding onder andere als 'verward geleuter' en 'stapelplaats van gemeenplaatsen' en noemden de schrijver een 'miserabel prozaïst', een 'brekebeen', een 'halfontwikkelde museumgids' (Fokkema 1970: 125).
- 20 Zie voor het begrip 'orkestratie' Van Rees 1985 en Janssen 1994.
- 21 Zie voor een algemene uiteenzetting over de verhouding tussen journalistieke, essayistische en academische literatuurbeschouwing Van Rees 1983.
- 22 Drie jaar na Knuvelder vermeldt Brandt Corstius de Vijftigers in *De muze in het morgenlicht*, om ze vervolgens uitvoeriger te behandelen in twee literatuurgeschiedenissen uit 1959. Zie Brandt Corstius 1957, 1959a,b.
- 23 Wat de academische literatuurbeschouwing betreft moet daarbij nog worden gewezen op de lezing van Minderaa, gehouden in 1956 voor de Vereniging van leraren in levende talen. Zie Minderaa 1964.
- 24 Zie onder andere Anbeek 1990, Fokkema 1993 en De Vriend 1986.
- 25 Kouwenaar 1951. Deze visie op de voorgeschiedenis vinden we ook, uitgebreider, bij Elburg 1987.
- 26 Van den Akker 1989. Zie voor voorbeelden onder andere Grüttemeier 2001 en Laan 1999.
- 27 In deze betekenis wordt de term vooral in de kunstgeschiedenis gebruikt. Zie Laan 2000a,b, 2002.
- 28 Goedegebuure (2001: 10) schrijft expliciet dat 'de creatieve mogelijkheden van de beleavingswereld van kinderen en krankzinnigen' in Nederland 'ontdekt' werden door Cobra en Vijftig. Zie voor de citaten Anbeek 1990: 202 en Fokkema 1993: 737.
- 29 Hanlo 1958: 72. Op de omslag van *Niet ongelijk* (Hanlo 1957) staat een kindertekening van Michiel Schierbeek. Zie voor informatie over Hanlo's primitivisme verder Renders 1998, in het bijzonder hoofdstuk 2.
- 30 Geciteerd door Eijkelboom 1962: 180. Zie over *Braak* 7 Renders 2000: 93.
- 31 Lucebert 1999: 207. Zie over 'art brut' Laan 1994. Zie over Luceberts belangstelling daarvoor Stokvis 1991, 1994.
- 32 Het volgende is gebaseerd op Laan 2005.

Orlanda S.H. Lie, Joris Reynaert (red.), *Artes in context. Opstellen over het handschriftelijk milieu van Middelnederlandse artesteksten.* Hilversum, Verloren, 2004. (Artesliteratuur in de Nederlanden; dl. 3) ISBN 90-6550-804-X. Prijs: € 16.

De afgelopen jaren is het onderzoek naar artesteksten flink opgebloeid. Dit is niet in de laatste plaats te danken aan WEMAL, de in 1999 opgerichte werkgroep voor Middelnederlandse artesliteratuur. Binnen dit verband wisselen actieve leden, die afkomstig zijn uit verscheidene disciplines, ideeën uit en werken aan deelprojecten. *Artes in context*, deel 3 uit de boekenreeks *Artesliteratuur in de Nederlanden*, is hiervan een concreet resultaat.

Orlanda Lie onderstreept in de inleiding op de bundel dat veel artes teksten opgenomen zijn in verzamelhandschriften, hetgeen om onderzoek naar de handschriftelijke inbedding van deze teksten schreeuwt. Daarmee sluit zij aan bij een trend die reeds enkele jaren geleden is ingezet en waarbij de aandacht van auteurs en geïsoleerde teksten is verschoven naar de bronnen, de tekstdragers zelf. Artesliteratuur is nog nauwelijks vanuit dit perspectief bekeken. Zodoende ontsluiten de

medewerkers van *Artes in Context* nieuwe gebieden, daarbij een prachtig inzicht gevend in de gebruiksmogelijkheden van het voor dit type onderzoek onmisbare en onovertroffen *Repertorium van de Middelnederlandse Artes-literatuur* van Ria Jansen-Sieben, al dan niet in combinatie met andere naslagwerken, zoals het *Repertorium van verhalen de historische bronnen uit de middeleeuwen* van Marijke Carasso-Kok en *Collecties op orde. Middelnederlandse handschriften uit kloosters en semi-religieuze gemeenschappen in de Nederland* van Karl Stooker en Theo Verbeij.

Daarbij krijgt de lezer een hele aardige indruk van wat het artesveld zoal te bieden heeft. Auteurs als Nolanda Klunder, Erwin Huizenga en met name Orlanda Lie verweven in hun bijdragen veel smakelijke voorbeelden die beslist tot de verbeelding spreken. Zo lezen we over een spotrecept met niet bestaande ingrediënten dat ingezet kan worden om te genezen van een ziekte die men niet onder de leden heeft (Klunder), kruidenpapjes voor de behandeling van hoofdwonden (Huizenga), en de signaalfunctie van te kleine oren, wat erop wijst dat de lieden waaraan deze lichaamsdelen vastzitten slecht en boosaardig zijn (Lie).

Maar de focus in de bundel ligt, zoals

gezegd, op de tekstdragers waarin de artesteksten voorkomen. Uitgangspunt is daarbij de vraag welke andere teksten in de handschriften zijn opgenomen. Dit kan zeer relevante informatie opleveren: dankzij de handschriftelijke context kunnen idealiter uitspraken gedaan worden over de wijze waarop teksten gebruikt werden én door wie. Dat lukt bij de ene auteur beter dan de andere, hetgeen vanzelfsprekend (mede) afhankelijk is van het gekozen bronnenmateriaal.

Zo laat het artikel van Wim van Anroo over de vraag of volkstalige artesliteratuur voorkomt in handschriften met historiografische werken de lezer enigszins onbevredigend achter. Van Anrooij komt tot de conclusie dat de combinatie van artesteksten en historiografie eerder uitzondering dan regel is in de handschriftelijke periode. Waarom de combinatie pas gangbaar werd in de tweede helft van de zestiende eeuw, zoals Van Anrooij benadrukt in zijn conclusie, terwijl almanakken al veel eerder op de drukpersen werden gelegd, blijft in het vage.

Lenny Veltman laat in haar artikel over astronomie zien dat ook combinaties kunnen voorkomen, waaraan we in eerste instantie niet zouden denken. Astronomische teksten blijken niet alleen voor te komen met medische teksten, een in de Middeleeuwen logische combinatie omdat artsen voor de beoefening van hun vak dienden te beschikken over kennis van de werking van de hemellichamen, maar ook met alchemistische, navigatie- en religieuze werken.

De teksten waarmee artesteksten ver-

enigd werden, zeggen in het gunstigste geval ook iets over het publiek ervan. Zo komt Nolanda Klunder tot een nadere beschouwing van het publiek van de Middelnederlandse Lucidariustraditie. Voor de Proza-Elucidarius ziet zij een publiek voor zich dat 'relatief moeilijke geestelijke teksten in de volkstaal recipieerde'. Maar wat moet de lezer zich daar precies bij voorstellen? Is nadere precisering mogelijk? De teksten over fysiognomie, ofwel de gelaatkunde, die Orlanda Lie bespreekt, geven in dit opzicht meer houvast. Fysiognomische kennis mocht zich vooral, hoewel niet exclusief, verheugen op belangstelling uit professionele (medische/farmaceutische) hoek. Dit is een mooi voorbeeld van hoe onderzoek naar de tekstdragers vrij specifieke informatie kan opleveren over het publiek.

De bundel sluit zeer sterk af met de tweede bijdrage van Joris Reynaert over het genre van arteshandschriften waarin hij onder meer de gebezigde terminologie aan de kaak stelt. Reynaert wijst erop dat de term artesliteratuur, dat vrij algemeen gebruikt wordt binnen de medioneerlandistiek, niet zo eenduidig is als het wellicht lijkt en hij vraagt zich af of termen als 'wetenschap' of 'kennisoverdracht' niet beter de lading dekken. Daarbij gaat Reynaert uit van wat middeleeuwse auteurs als Hugo van St. Victor en Jan van Boendale onder artes verstonden. Gewapend met deze kennis wordt de collectie arteshandschriften in de UB van Gent door hem kritisch onder de loep genomen. Dan blijkt inderdaad dat het niet altijd eenvoudig is om te bepalen wanneer een handschrift een arteshandschrift

genoemd mag worden. Zo vallen er om inhoudelijke gronden direct twee handschriften af die in het *Repertorium* van Jansen-Sieben wel onder artesliteratuur worden geschaard. Een van deze handschriften bevat bijvoorbeeld teksten die enkel doelen op artesliteratuur. Reynaert laat verder zien dat het eveneens zeer interessant is om vanuit een collectie tekstdragers te redeneren, in plaats vanuit een tekstsoort, zoals in de andere artikelen is gebeurd.

Artes in context is hiermee een mooie bundel voor iedereen die geïnteresseerd is in de artesliteratuur.

Saskia Bogaart

Soetje Ida Oppenhuis de Jong, De Middelnederlandse *Perceval*-traditie. Inleiding en editie van de bewaarde fragmenten van een Middelnederlandse vertaling van de *Perceval* of *Conte du Graal* van Chrétien de Troyes, en de *Perchevael* in de *Lancelotcompilatie*, (Middelnederlandse Lancelotromans 9). Hilversum 2003.

Die vorliegende *Perceval*-Edition ist der neunte Band der Reihe ‚Middelnederlandse Lancelotromans‘, in der seit 1987 neben anderen verschiedene Romane der *Lancelotcompilatie* herausgegeben wurden, die die Handschrift 129 A 10 der Königlichen Bibliothek zu Den Haag überliefert. Das Grundgerüst dieser Kompilation bildet eine flämische Versübersetzung des altfranzösischen Prosazyklus, der aus dem *Lancelot propre*, der *Queste del Saint Graal* und der *Mort*

le roi Artu besteht. In diese flämische Trilogie wurden sieben Artusromane inseriert, sodass nun auf den *Lanceloet* der *Perchevael* und der *Moriaen*, auf die *Queeste vanden Grale* die *Wrake van Ragsel*, der *Ridder metter mouwen*, *Walewein ende Keye*, der *Lanceloet en het hert met de witte voet* und der *Torec* folgen, bevor die *Mort le roi Artu* den Zyklus beschließt. Die der Edition zugrundeliegende Haager Handschrift stellt den zweiten Teil einer zweibändigen Abschrift dar, setzt aber noch im ersten Roman, dem *Lanceloet*, ein, sodass mit dem ersten Band nur dessen erster größerer Teil verloren ist, die Kompilation ansonsten aber vollständig überliefert ist.

Diese einfache Textfolge bietet gerade für den *Perchevael* eine besondere Schwierigkeit: Nach Ausweis der auf uns gekommenen Überlieferung ist dieser Roman ursprünglich noch vor dem Ende des *Lanceloet* eingefügt und erst später an den heutigen Platz versetzt worden. Der Kompilator hat bei seiner Umstellung keine erkennbaren Korrekturen vorgenommen oder den Text der veränderten Chronologie angepasst, sodass sich die Frage stellt, warum er dann überhaupt diese Umstellung vorgenommen hat.

Der sehr umfangreiche Untersuchungsteil der vorliegenden Edition geht von dem unikalen Überlieferungsträger aus und vergleicht ihn mit der französischen Vorlage von Chrétien de Troyes sowie mit der weiteren mittelniederländischen Texttradition, die uns leider nur noch in Fragmenten erhalten ist. Als Ergänzung und zum besseren Vergleich sind diese Fragmente im Editionsband enthalten. Das Prinzip,

die Leser möglichst gut und umfassend zu informieren, wurde nicht nur in diesem Fall sehr weitgehend befolgt. Der Untersuchungsteil ist insoweit dann auch mustergültig, als jedes relevante Detail aufgenommen und erläutert wird; kein Benutzer wird sich genötigt sehen, etwa eine Edition von Chrétiens oder Wolframs Texten zu Rate zu ziehen, wenn diese im Verlauf der Untersuchung argumentativ aufgerufen sind. Alle Details werden mitgeliefert, sodass der Kenner der Materie den Materialreichtum manchmal gar als Überfluss empfinden mag. In gleicher Weise sind die Vorarbeiten Maartje Draaks behandelt, die ihre bereits vorgenommenen Untersuchungen und die schon geleistete Editionsarbeit 1987 an Verf. weitergereicht hat; da wird bisweilen die Grenze zum gerade noch Vertretbaren zumindest tangiert. Derjenige Benutzer, der nur an den Ergebnissen der Untersuchung als Einstimmung auf die umsichtig und mit ihren Apparaten minutiös gearbeiteten Edition interessiert ist, wird gut daran tun, sich bei seiner Lektüre der *Inleiding* auf *Hoofdstuk I* (3-25), das französischsprachige *Résumé* (192-200) und die mustergültigen Erläuterungen zur *Inrichting van de editie* (201-209) zu beschränken.

Der Untersuchungsteil ist in insgesamt sechs Abschnitte gegliedert: Der erste Abschnitt (3-25) informiert über die Editionsgeschichte der *Lancelotcompilatie* und über den Stand der Forschung zur Quelle, zur mittelniederländischen *Perceval*-Übersetzung, zum *Perchevael* innerhalb der Kompilation und zur Haager Handschrift. Der zweite Abschnitt (26-65) ist der altfranzösischen

Quelle gewidmet, die sich aus Chrétiens Text und einer der auf uns gekommenen Fortsetzungen zusammensetzt. Bemerkenswert ist bei der Benutzung der Quelle durch den niederländischen Bearbeiter, dass er sich auf den zweiten Teil des *Perceval* und die von ihm ausgewählte Fortsetzung konzentriert, sodass sich ein völlig anderer als der gewohnte Textzusammenhang ergibt. Hier hat die Herausgeberin neben der handschriftlichen Überlieferung des französischen Texts und der mittelniederländischen Übersetzung in Fragmenten auch parallele Bearbeitungen wie etwa Wolframs *Parzival* beigezogen, den allerdings in der unzulänglichen Ausgabe Spiewoks und nicht in den von der Germanistik bevorzugten Ausgaben Nellmanns oder Schiroks. Zum Abschluss des Abschnitts wird eine kommentierte Übersicht der Handlung nach Draaks Aufzeichnungen geboten (43-65). Im dritten Abschnitt (66-101) werden die Fragmente aus Brüssel, Düsseldorf, Lüttich und Prag eingehend gewürdigt, die mittelbar mit dem *Perceval*-Text der Kompilation zusammenhängen. Im Vordergrund der Untersuchung steht das Verhältnis der Fragmente untereinander und ihre Nähe zur französischen Vorlage. Dabei bedient sich Verf. statistischer Methoden, geht aber vor allem auf das unterschiedliche Verhältnis der Fragmente zu den französischen Vorgaben und die Übersetzungsleistung ein, etwa im Zusammenhang mit dem geschäftigen Treiben in den Straßen Scaveloens.

Den wichtigsten Teil der Untersuchung bilden die Abschnitte zur Verortung des *Perchevael* in der *Lancelotcompilatie* (102-134), zu seiner Bear-

beitung durch den Kompilator (135-160) und schließlich zur Einfügung und Umstellung des *Perchevael* in die bzw. in der Kompilation (161-191). Wie bereits erwähnt hat sich der Kompilator auf den Walewein-Teil und die erste Fortsetzung des Chrétien'schen Texts konzentriert, und ein Vergleich des Kompilationstexts mit den Lütticher und Düsseldorfer Fragmenten sowie dem altfranzösischen Text soll die Arbeitsweise des Kompilators bis hin zu den daran ermittelbaren Motivationen erhellen; dabei fallen besonders die Kürzungstendenzen ins Gewicht. Der fünfte Abschnitt beschäftigt sich dann vor allem mit den Einfügungen des Kompilators, die der Integration des *Perchevael* in die Gesamtkompilation dienen, und sucht die Frage nach deren Herkunft zu klären. Der sechste Abschnitt schließlich beschreibt auf der Grundlage einer genauen Analyse der Handschrift die Umstellung des *Perchevael* innerhalb der Kompilation und die dadurch notwendig gewordenen und ausgeführten Arbeiten am Text.

Ein konzises Résumé in französischer Sprache (192-200) fasst die Ergebnisse des Untersuchungsteils zusammen. Anschließend wird die Einrichtung der Edition (201-209) mit ihren unterschiedlichen und leicht benutzbaren Apparaten beschrieben. Zur Arbeitserleichterung ist dort jeweils auf die ebenfalls abgedruckten Fragmente aus Brüssel (213-222), Düsseldorf (223-232), Lüttich (233-266) und Prag (267-271) verwiesen, die zudem vollständig abgebildet sind. Der umsichtig gestalteten und gut lesbaren Edition ist als Hilfe ein ausklappbares Faltblatt beigegeben, das

eine kurze Erläuterung der verwandten Symbole bietet. Ein Register der Personen- und Ortsnamen verweist nicht nur auf die entsprechenden Belegstellen, sondern bietet auch kurze Erläuterungen zu den aufgeführten Personen und Orten.

Mit vorliegendem Band ist Verf. eine herausragende Arbeit gelungen, die mit ihrem umfangreichen Untersuchungsteil alle relevanten Fragen zum Text zu beantworten sucht. Der Editionsteil lässt in seiner klaren Gliederung und Gestaltung keinerlei Wünsche offen.

W. Günther Rohr

De Spelen van Cornelis Everaert.

Opnieuw uitgegeven, van inleidingen annotaties en woordverklaringen voorzien door W.M.H. Hüsken. 2dln. Hilversum, Verloren, 2005. ISBN 90-6550-847-3, 90 euro.

Cornelis Everaert is een Brugse rederijker van wie vijfendertig toneelstukken overgeleverd zijn, die gedateerd worden tussen 1509 en 1538. Dit is een van de grootste toneeloeuvres van individuele dichters uit de laatmiddeleeuwse periode, ja uit de hele Nederlandse literatuurgeschiedenis. Bovendien is van veel zijn stukken bekend voor welke gelegenheid ze geschreven zijn en dit oeuvre biedt dus ook goede mogelijkheden om de netwerken binnen de rederijkersbeweging en de interactie tussen rederijkerskamers en maatschappelijke groeperingen te analyseren. Om beide redenen is het belangrijk dat Everaerts

toneelstukken goed toegankelijk zijn. Er bestaat een oudere uitgave (van Muller en Scharpé, uit de periode 1898-1920), maar die is nauwelijks nog te vinden. Deze nieuwe editie van Hüsken voorziet dus in een behoefte voor iedereen die, om welke reden dan ook, in rederijkers-toneel is geïnteresseerd.

Het boek is het resultaat van jaren noeste arbeid. Het bestaat uit een algemene inleiding, een verantwoording van de editie, taalkundige aantekeningen en een uitgave van de vijfendertig stukken, waarbij ieder stuk van een eigen inleiding en van zeer uitgebreide annotaties is voorzien. Drie bijlagen, waarvan er twee registerkarakter hebben, besluiten het boek.

De editie is te karakteriseren als een lees- of studie-editie. Er zijn enkele ingrepen gedaan om de tekst leesbaarder te maken voor een modern publiek (bijv.: u/v- en i/j spelling zijn aangepast en er is een eigen interpunctie aangebracht) maar verder is zo dicht mogelijk bij de tekst in Everaerts eigenhandig geschreven collectie gebleven. Deze wijze van uitgeven sluit goed aan bij de dominante tendens in de huidige editiepraktijk met betrekking tot Middelnederlandse teksten en lijkt mij volstrekt verdedigbaar en goed uitgevoerd.

De annotatie is zeer uitgebreid en bestaat behalve uit woordverklaringen ook uit historische of literaire toelichtingen bij namen en andere details die voor moderne lezers niet meer direct bekend zijn. Mijn gevoelens ten opzichte van dit deel van het boek zijn ambivalent. Hüsken vermeldt systematisch waar hij zijn gegevens vandaan heeft en

als meerdere bronnen elkaar aanvullen, geeft hij alles. Dat houdt in dat zijn aantekeningen een echte schatkamer zijn voor lexicografisch geïnteresseerden. Maar zijn presentatie is wel wat omslachtig. Die omslachtigheid wordt versterkt door het vermelden van de vindplaatsen in de gedrukte versies van het *MNW* en het *WNT*. Ik moet bekennen dat ik die feitelijk overbodig vind. Wie gebruikt die naslagwerken nog als boek? De cd-rom versies zijn immers veel krachtiger instrumenten. En met een zekere regelmaat zou ik als lezer het aangenaam gevonden hebben als Hüsken voor mij de knoop had doorgehakt en me één betekenis had gegeven in plaats van me zelf te laten afwegen welke betekenisnuance op de betreffende plek het beste zou passen. Door deze wijze van presenteren biedt Hüsken goede kenners van het Middelnederlands de optimale omstandigheden om de betekenislagen van de tekst te bestuderen, maar maakt hij het geïnteresseerden met een minder grondige kennis van deze oudere taalfase en de daarbij behorende wetenschappelijke instrumenten moeilijker om de tekst te begrijpen (of misschien beter gezegd: zorgt hij dat zij het tekstbegrip langzamer zullen verwerven).

Zowel de algemene inleiding als de inleidingen bij de afzonderlijke stukken zijn sterk historisch getint en erg op de tekst zelf betrokken. De algemene inleiding gaat in op Everaerts leven, onderzoekt wat als zijn oeuvre beschouwd mag worden en gaat in op zijn bronnen. De inleidingen per stuk variëren, maar behandelen waar mogelijk de (historische) achtergrond, de inhoud, de bron-

nen, vormkenmerken en gegevens over de opvoering. Bij dat laatste gaat het overigens vooral over het moment en de gelegenheid van de opvoering en niet over de opvoeringspraktijk. Deze invalshoek is volstrekt verdedigbaar en over het algemeen geeft Husken nuttige informatie (hoewel ik moet bekennen dat de relevantie van de openingsparagraaf over de intocht van Margaretha van York in Brugge in 1468 en de uitgebreidheid van de bespreking van de lakennijverheid mij ontgaat). Maar deze benadering heeft twee effecten die ik betreur. Het eerste is, dat de stukken heel erg als tekst naar voren komen en niet als toneelspelen. Het lijkt wel alsof Hüsken er van uit gegaan is dat al zijn lezers kenners van de zestiende-eeuwse toneelpraktijk zijn. Volgens mij echter zou een korte paragraaf over de verschillende typen toneel en over de verschillende soorten opvoeringen uit de tijd van Everaert in dit boek niet hebben mogen ontbreken. Het tweede effect is dat een lezer die zich een beeld wil vormen van de eigenaardigheden van deze collectie, dat zelf moet opbouwen uit de afzonderlijke inleidingen op de stukken. Een paragraaf in de algemene inleiding over karakteristieken en bijzonderheden van de collectie met verwijzingen naar de inleidingen bij de afzonderlijke stukken zou het boek m.i. makkelijker bruikbaar hebben gemaakt. En tenslotte heb ik het als een gemis ervaren dat er niet dieper wordt ingegaan op de bredere culturele, religieuze en esthetische inbedding van de stukken. Maar één lezer kan meer vragen dan tien editeurs kunnen schrijven.

De slotsom kan dan ook niet anders

zijn dan dat Hüsken een bijzonder belangrijk en nuttig werkinstrument vervaardigd heeft. Dat ik hierboven kritiek heb geformuleerd, doet niets af aan mijn bewondering en waardering voor het werk dat hij verzet heeft. Zijn editie verdient zeker een even lang leven als zijn voorganger, de editie Muller-Scharpé, heeft gehad. En ook de uitgever verdient in dit geval een compliment: het boek is werkelijk prachtig uitgegeven.

Paul Wackers

H. Pleij, J. Reynaert e.a., *Geschreven en gedrukt. Boekproductie van handschrift naar druk in de overgang van Middeleeuwen naar Moderne Tijd.* Gent, Academia Press, 2004. ISBN 90 382 0548 1. Prijs: € 20.

Iedereen met een beetje historisch besef en dito inlevingsvermogen kan bedenken dat de uitvinding van de boekdruk-kunst in de vijftiende eeuw impact op de samenleving gehad heeft. Met de nieuwe techniek konden immers veel sneller en meestal ook goedkoper dan voordien voor mogelijk werd gehouden meerdere exemplaren van eenzelfde tekst worden geproduceerd. Hoe groot de invloed van het nieuwe medium echter precies is geweest, daarover zijn in de loop der tijd uiteenlopende meningen gevormd. Beschouwde men onder invloed van het positivisme de komst van de drukpers nog als ware revolutie waardoor maatschappij en wereldbeeld in rap tempo emancipeerden en transformeerden, tegenwoordig slaat men een gematig-

dere toon aan. Niettemin blijft het onbetwist dat met het nieuwe productieproces een en ander op termijn definitief veranderde. Hoe ging dat precies in zijn werk? Wat veranderde er dan? En in welk tempo? Dit soort vragen staat centraal in de bundel *Geschreven en Gedrukt*, het tastbare resultaat van drie in Gent en Amsterdam gehouden symposia waar wetenschappers vanuit diverse disciplines zich over dit fascinerende onderwerp hebben gebogen. *Geschreven en gedrukt* is dan ook zeer de moeite waard voor een ieder die geïnteresseerd is in boekproductie de late vijftiende eeuw.

Herman Pleij en Joris Reynaert schetsen in hun inleiding op het boek een helder panorama, waarin alle aspecten die samenhangen met het thema voorbijkomen, zoals handschriftelijke elementen, opdrachtgeverschap, publieksgroepen, de werking van de vrije markt et cetera. Boekhistoricus Jos Biemans neemt daarna het stokje over en gaat in op de vraag in hoeverre handschrift en druk werkelijk van elkaar verschilden. Hij bespreekt niet alleen nauwkeurig afwijkingen en gelijkenissen in de wijze waarop beiden werden geproduceerd, maar ook hoe verspreiding en receptie in het werk gingen. Uit beide artikelen blijkt dat er sprake was van een continue ontwikkeling in de boekenproductie. Zo waren handschrift en druk twee normale en geaccepteerde verschijningsvormen van het laatmiddeleeuwse boek. Het duurde dan ook minstens een halve eeuw voordat de door de boekdrukkunst ingezette veranderingen uitgekristalliseerd waren. De zo door Pleij, Reynaert en Biemans gecreëerde 'helikopterview' geeft hou-

vast bij het lezen van de meer op de details ingaande artikelen die volgen. Allen behandelen de productie en/of receptie van zowel het geschreven als het gedrukte boek in de Lage Landen in deze bijzondere periode.

Dat de komst van de drukpers niet tot een onmiddellijke radicale breuk met het verleden leidde, wordt duidelijk in tal van bijdragen. Jan Willem Klein laat bijvoorbeeld zien in zijn artikel over de boekenproductie in Gouda dat handschriften niet alleen – zo als vaak is gesuggereerd – in opdracht werden gemaakt maar ook op de vrije markt belandden. Voor gedrukte werken geldt iets soortgelijks. Zij werden zowel geproduceerd voor de anonieme handel, als voor particuliere opdrachtgevers.

Gouda speelt ook een belangrijke rol in de bijdrage van Susie Speakman Sutch. Zij ziet een hoofdrol weggelegd in het laat-middeleeuwse Goudse boekenbedrijf voor Jan van Cats, een belangrijke vertegenwoordiger van de plaatselijke elite, die de uitgave van enkele gedrukte edities gesponsord zou hebben. Ondanks de door Klein en Speakman Sutch geschetste intrigerende voorbeelden blijft echter vooralsnog onduidelijk of particulier opdrachtgeverschap bij gedrukte werken uitzondering ofwel regel geweest is.

Joris Reynaert laat zien hoe in Gent de boekbinders reageerden op de komst van de drukpers. In de dagelijkse praktijk van de boekenproductie deed deze beroepsgroep vaak meer dan binden alleen. Zo waren er boekbinders die onder andere handschriften kopieerden en decoreerden. De boekdrukkunst bracht hier niet onmiddellijk

verandering in. Tot ver in de zestiende eeuw behielden de binders een belangrijke positie in het Gentse boekenbedrijf door bijvoorbeeld in gedrukte boeken te investeren of door verantwoordelijk te zijn voor de eindproductie.

Hans Kienhorst heeft als bron voor zijn onderzoek gedrukte en met de hand geschreven eenkolomsboekjes genomen die Middelnederlandse rijmteksten bevatten, zoals *Die Dietsce Catoen*, *Dat boec van den houte*, en *Karel ende Elegast*, teksten die beschouwd kunnen worden als verstandige lectuur voor jongeren. Uit het schaarse materiaal dat overgeleverd is, concludeert hij dat met de komst van de drukpers de situatie niet of nauwelijks veranderde, omdat de gedrukte berijmde eenkolomsboekjes kunnen worden opgevat als voortzetting van de met de hand geschreven werkjes.

Herman Brinkman vraagt zich af waarom literair werk uit Rederijkerskringen nauwelijks de drukpers haalde. De meeste teksten uit dit milieu zijn immers in handschriftelijke vorm aan ons overgeleverd. Hij bespreekt de mogelijke relaties tussen de Rederijkers en drukkers en komt tot de conclusie dat er geregeld tussen beide partijen contact is geweest. Als mogelijke oorzaken voor het desalniettemin ontbreken van gedrukte Rederijkerspoëzie ziet Brinkman enerzijds de drang van de Rederijkers om hun werk binnen de eigen kring te houden, en anderzijds de behoudende werkwijze van de boekdrukkers, die liever een veilige markt opzochten en zich daarom wellicht niet wilden wagen aan de verhoudingsgewijs moeilijke Rederijkersliteratuur.

Wat er wel onmiddellijk veranderde

dankzij de uitvinding van de boekdruk-kunst was het ontstaan van een nieuw beroep, dat van drukker. Arend de Key-sere, actief in Oudenaarde en later in Gent, is het onderwerp van het artikel van Werner Waterschoot. Door de carrière van deze drukker te bespreken, wordt duidelijk wat er zoal bij kwam kijken als iemand in de vijftiende eeuw de uitdaging van het nieuwe productie-proces aanging en een eigen bedrijfje begon. Gheraert Leeu, vanwege zijn ondernemingszin een van de meest fascinerende drukkers uit de vijftiende eeuw, die eerst in Gouda en later in Antwerpen drukte, komt naar voren in het betoog van Herman Pleij. Leeu was een inventieve, creatieve persoon die als geen ander de nieuwe commerciële mogelijkheden wist aan te boren.

Thérèse de Hemptinne kiest voor een heel andere insteek voor haar verhaal, die van de gender. Haar verkenning in colofons in handschriften legt een interessant onderzoeksterrein bloot en laat zien dat vrouwen meer dan eerder werd aangenomen, hebben bijgedragen aan de boekenproductie. Eveneens verkennend gaat Rob Resoort te werk in een poging te achterhalen waarom in gedrukte, volkstalige werken namen van auteurs en vertalers vaak niet worden vermeld. Zijn speurwerk in incunabelen laat bijvoorbeeld zien dat op het gebied van de artes en religieuze gebruikersteksten namen relatief vaak worden genoemd. Ook hier wordt duidelijk dat er voor onderzoekers op dit terrein nog bergen werk te verzetten valt.

Saskia Bogaart